الفن الحديث

رجاله . مدارسه . آثاره التربوية

* إن الصورة تعيش بالحياة التى نضعها فيها .
د . ه . لورنس

* يمكن أن تعلمنا المدارس كل ما هو ضرورى لننتج شيئاً شبيهاً بالفن ، ولكن ليس الفن ذاته .
ليو تولستوى

* إنك لا تستطيع أن تلعب موسيقى جيدة بطريقة سيئة .
أرك جل

* الألوان ، والمساحات ، والنغمات الموسيقية ، والألفاظ ، لا تحمل قيما جمالية إلا إذا صيغت ، أو رتبت بشكل متميز .
لورنس بويرمير

* عندما يسألنى ترستيج أو أخى : « ماهذا — أعشب أم فحم ؟ » أجيب : « إننى سعيد أن أسمع إنك لا تستطيع أن تميز هذا الشىء » .
فنسنت فان جوخ

الفنّ الحديث

رجاله . مدارسه . آثاره التربويّة

دكتور محمود البسيونى

M.A., PH.D. من جامعة ولاية أوهايو بأمريكا

مدرس التّربية وطرق تعليم الفنون بالمعهد العالى للتّربية الفنية

دار المعارف بمصر

١٩٥٧

محتويات الكتاب

صفحة

صفحة

فهرس الصور

مقدمة الكتاب

ها هو ذا عصرنا العلمى الذى اعترف بقيمة الفرد ، وبحقوقه ، وشجع تأملاته فى كل الميادين ، قد كشف النقاب عن قيم فنية جديدة لم تجرؤ بعض العصور السابقة على مجابهتها ، أو الاعتراف بها . نعم لم تعترف بها تلك العصور لأنها كانت تسخر الفنان وتستغله بشكل لم يدع له مجالا لأن يبحث بنفسه عن الحقيقة الفنية الأصيلة ، وعن أنواعها ، وأشكالها ، وصيغها . لم تترك له الفرصة لأن يكون فيلسوفاً يستخدم أدواته الفنية وعدده للتعبير عن فلسفته، ولذلك فإن الفنان فى العصر الحديث لم يعد أجير كنيسة ، ولم يعد تابعاً لفئة مترفة تسخره للتعبير عن لذاتها وأهوائها . فبعد أن كان يعيش على فئة من الناس ، أصبحت الناس تعيش به ، وتستغل كشوفه فى تغيير العالم المرئى المحيط بهم ، وتعديل بيئتهم . فرسالته إذاً لم تعد تصوير قصة دينية ونقلها، كما كان الحال فى العصور السابقة، بل أصبح التجريب بالخامات والوسائل المختلفة هو المحور الذى اتجه إليه فن القرن العشرين لتنظيم العالم المرئى فى قواعد وأسس جديدة متجددة ، جعلت حياتنا أكثر غنى ، وبهجة ، وبساطة ، وحساسية . وسنرى فى هذا المؤلف كيف أن البداية التى سجلها الفنان

فى صوره انتقلت إلى شكل العمارة ، وإلى واجهات المحال ، وإلى الإعلان ، وإلى كل ما يمت لبيئتنا الحديثة بسبب .

إن الفن الحديث يحتاج كأى شىء جديد إلى عقلية حديثة لتقديره ، وفك رموزه وطلاسمه ، لكى نستطيع المتعة به ، وتعويد أعيننا نظرات جديدة .

وهذا الكتاب على صغر حجمه يبدأ بتعريف القارئ معنى الفن ، وطريقة تقديره ، ثم يسرد نبذة تاريخية عن نشأة الفن الحديث ، والعوامل المختلفة التى أثرت فيه ، ويفند المعارضات التى قامت ضده ، ثم ينتقل بعد ذلك إلى تناول المدارس الفنية المعاصرة مدرسة بعد أخرى ، متحدثاً عن رجالها ، وعقائدهم ، وآرائهم ، وأبحاثهم الفنية ، مدعماً بالأمثلة فلسفة كل مدرسة بأقوال رجالها وأعمالهم . وينتهى الكتاب بآراء تربوية تطبيقية تهم مدرس التربية الفنية فى التعليم العام .

وهذا الكتاب هو الأول من نوعه الذى يتناول باللغة العربية الفن فى القرن العشرين ، ويحدثك عن كل اتجاهاته وعن مئات من رجاله : من سيزان حتى پيكاسو ، فى فترة تزيد على نصف قرن . ومما لا شك فيه أن فهمنا للتراث الحديث فى الفن يساعد على تخيرنا لاتجاه فنى واضح فى حضارتنا الحديثة ، ويساعدنا كذلك على أن تكون لنا شخصية فعالة وسط المحيط الفنى العالمى . وعلى الرغم من الصعوبات القائمة ضد إخراج فن محلى يتميز بالطابع القومى نتيجة لأننا نعيش فى عالم متصل ، متفاعل ، يتأثر كل قطر فيه بتيارات الثقافة فى الأقطار الأخرى ، إلا أنه من اليسير

بعد هضم الاتجاهات الفنية المعاصرة ، أن نربط بين ماضينا وهذا الحاضر المتجدد ، لنحاول أن نلعب دوراً فريداً مميزاً فى الثقافة الفنية العالمية ، ولنا فى التيار الفنى الثقافى المكسيكى خير قدوة .

وفكرة هذا الكتاب بدأت فى الواقع كمجموعة من المحاضرات قمت بإلقائها فى العام الماضى بدعوة من الجامعة الشعبية ، ومنطقة القاهرة الجنوبية ، وقد توسعت فى كثير من النقط التى احتاجت إلى مزيد من العناية ، كما ضمنت هذا المؤلف خلاصة كتابى « التجريد فى الفن » الذى نفدت طبعته الأولى ، وذلك بعد تعديله وتكييفه . ويسرنى أن أقدم شكرى لكل من ساهم فى إخراج هذا الكتاب ، وأخص بالذكر الأستاذ عبد الفتاح عطية الذى راجع لغته ، والأستاذ كمال المصرى الذى ساعدنى فى إعداده للمطبعة ، والأستاذ حسين أمين الذى مدنى ببعض المراجع ، وللسيدة زوجتى التى ساهمت بنصيب كبير فى تدوين أفكار كثيرة فى أثناء الإعداد المبدئى لبعض الفصول .

وبعد ، فأرجو أن يسهم هذا الكتاب فى تنوير عيون الأجيال الجديدة نحو تذوق فن القرن العشرين ، والاستمتاع به ، وفك رموزه .

العجوزة فى ١٦/٩/١٩٥٦ — المؤلف

الفصل الأول

سيكلوجية الفن والتقدير الجمالى

سيكلوچية الفن : لا بد لنا عند التحدث عن سيكلوجية الفن أن نعالج ثلاث نقط هامة : الأولى، طبيعة العمل الفنى ، والثانية : عقلية الفنان فى أثناء قيامه بالعملية الفنية ، والثالثة : الاتجاه الذى يجب أن يأخذه المتفرج لكى يستمتع بالعمل الفنى . وليس من اليسير فصل هذه النقط بعضها عن بعض ، فطبيعة العمل الفنى تتعلق بالنتيجة التى يصل إليها الفنان ، والتى تعد فى الوقت نفسه مقياساً لما عاناه، وما بحثه، وما أحسه وخبره ؛ بل هى تعبر عن ماضيه بأكمله ، وبما يشتمل عليه هذا الماضى من وعى فنى وثقافى وفلسفى، وما إلى ذلك . كما أن فهم هذا العمل يتطلب ثقافة خاصة من جانب المتفرج ،. بدونها لا يستطيع أن يستمتع بهذا العمل . والآن نبدأ بتحليل العمل الفنى .

العمل الفنى : فالعمل الفنى ما هو إلا تعبير عن معنى ، أو انفعال ، أو إثارة يحسها الفنان فى العالم الخارجى ، فيترجمها بأسلوب تتوفر فيه عملية البحث ، عن علاقات الخطوط ، والمساحات ، والألوان ، والأشكال ، فى صيغ جمالية لها وحدتها وطابعها المميز . وبحسب هذا التحديد يختلف حتماً العمل الفنى عن التسجيل « الفتوغرافى » — أو النقل الحرفى للطبيعة . فمن الواضح أن اتجاه الناقل ، فى حالة « الكاميرا » ، يكون فى موقف

الآلة التى تسجل كل ما أمامها بدون تمييز ، أو اختيار ، أو إضافة . يتقيد بالنظرة الزمانية، فالضوء الساقط على اليمين يعطى لما يواجهه مباشرة مظهراً مضيئاً ، فى حين أن كل الأجزاء غير المعرضة للضوء تكون قاتمة . كما أن الناقل من مكان معين يتقيد أيضاً بالنظرة المكانية، أى بالزاوية التى يأخذ منها المنظر، فإذا كان هذا المنظر منضدة ، ظهر جانبان منها ، واختفى الجانبان الآخران . وظهرت السطوح القريبة أكثر اتساعاً وتدرجت الضيق كلما بعدت . والأساس فى هذه النظرة الإدراك الحسى (perception) والعين فيها هى المقياس ، وهى أشبه ما تكون بعدسة الكاميرا ، التى لا تستطيع أن تتصرف فيما هو موجود أمامها .

عيب النظرة الفتوغرافية : والعيب فى هذه النظرة كما هو معروف أنها تسجل العارض . وهى لذلك لا تستطيع أن تعبر عن قيمة دائمة ، أو تتوغل قليلا فيما وراء هذا العارض، الذى هو أشبه بوثيقة تاريخية، أو بخبر يكتبه صحفى على أساس تسجيل عابر لما حدث، أو بشريط يسجل أى مظهر من المظاهر الخارجية ، وهذا الوضع يجعل الإنتاج وقتيًّا وميتاً ، ولايحمل وجهة نظر معينة .

الإدراك الكلى كأساس للتعبير الفنى عند الأطفال : هناك نظرة أخرى غير السابقة تعتبر أعم وأشمل، وهذه النظرة نعبر عنها أحياناً بالإدراك الكلى ، الذى يعد أساساً سليما للتعبير الفنى . وهذا الإدراك هو الأساس فى تعبير الأطفال، وأساس الفن فى العصور القديمة . فالأطفال لا يتقيدون بالقيود المكانية والزمانية كما نعلم عند سردهم للموضوعات المراد التعبير

عنها تعبيراً فنيًّا . فقد تلقى قصة أمام طفل ليعبر عنها ، فتجده لا يقتصر فى تعبيره على منظر واحد من مناظرها ، وإنما يجمع فى صورة واحدة مناظر مختلفة لنفس الموضوع . ففى قصة عن لص يسرق من سطوح منزل: تحرك اللص فوق المواسير ثم وصل إلى السطوح وجمع الغسيل ، وأراد أن ينزل مستخدماً المواسير فداهمه رجال الشرطة ، فأراد أن يعود ثانية إلى السطوح فداهمه أصحاب المنزل للقبض عليه ، واستخدم الشرطة خراطيم المياه ، فاضطر تحت هذا الحصار أن ينزل إلى الأرض ويسلم نفسه ، وأخذه الجنود إلى دار الشرطة للتحقيق معه . هذه المناظر كلها بالنسبة للطفل مثيرة، ولذلك تجده يجمع فى صورة واحدة : منظر اللص فى أثناء صعوده على المواسير فوق المنزل ، وتراه يرسمه فى منظر آخر وهو يجمع الغسيل ، ثم فى منظر ثالث وهو محاط بالجمهور والبوليس . إن الطفل فى هذه الحالة يعبر عن إثارته ، ويضحى بالعامل الزمانى الذى يمثل هنا بأنه يسرد حوادث متتابعة تحدث على فترات متعاقبة ، يسردها فى وقت واحد ، فهو يضحى بالعامل الزمانى ، فى سبيل التعبير عن مجموعة الحوادث فى وقت واحد . كما أنه يضحى بالعامل المكانى . ومعنى ذلك أنه لا يتقيد بمكان معين يرسم منه الأشياء ، كما هو الحال فى النظرة الفوتوغرافية ، ولكنه ينتقل من مكان إلى آخر ليضمن أنه ألم بأطراف الموضوع وأصبح بالنسبة إليه يمثل الحقيقة وهى شاملة ، وعلى ذلك تجد الطفل إذا أراد أن يرسم المنضدة التى ذكرناها فى بداية الحديث ، تجده لا يقف فى مكان معين ليرسمها ، فهو يغير موقفه من الأمام ،

إلى الجانب ، ثم إلى الخلف ، ومن أعلى ، ثم يضمن رسمه هذه المناظر فى وحدة ، وتظهر له المنضدة فى هذه الحالة كحقيقة ذهنية أحس بها ، لا كحقيقة رآها بعينيه . أو هى حقيقة رآها بعينيه ، ولكن بشكل شامل لا يفوته منه شيء . وفى النهاية تظهر هذه المنضدة على شكل مستطيل يمثل سطحها وجانبين من جوانبه ، والجزء الأمامى والأرجل الأربع ، وكذلك الحال عندما يرسم منزلا أو شارعاً أو أى موضوع. فالطفل فى الحقيقة يغير من موقفه لكى يعطينا تعبيره الجامع لهذه المواقف .

نظرة الفنان البريئة : ونظرة الفنان الحرة البريئة تتفق ونظرة هذا الطفل . فالفنان ، ولا سيما فى العصر الحديث ، وبعض العصور القديمة ، عندما يريد أن يرسم وجهاً ، كثيراً ما تجده لا يهتم بالنظرة الزمانية والمكانية الواحدة ، فهو يجمع فى وجه واحد صورة من الأمام وأخرى من الجانب ، كما أنه إذا رسم مجموعة من المنازل المكعبة الشكل ، تراه يربط بين أشكال المكعبات وهى من الأمام ، وجوانبها المختلفة ، وسطوحها ، دون أن يهتم كثيراً بفكرة المنظور ، لأن المعنى الفنى يأتى ببعض التحريف الذى يقوم به الفنان فى الأجسام ليجعلها تشع معنى .

والأصل فى الإدراك الكلى هو الوصول إلى عملية التعميم الفنية ، فلو رجعنا إلى الطفل نجده وهو يرى القطة لأول مرة ، يربط شكل القطة باسمها المصطلح عليه ، فيقول هذه قطة . ثم يشاهد كلباً ، أو أرنباً ، أو خروفاً فيطلق عليها جوازا «قطة» . ثم عندما يصل إلى ذلك تجد أن الكبار يعرفونه أنه مخطئ : فهذا قط ، وذاك كلب ، والثالث خروف . وعند ذلك

يحاول بعملية تحليلية وضع الصفة بالنسبة للموصوف بشكل سليم، فهو يجد أن القطة مثلا لها ذيل طويل نسبيًّا ، ولها جسم لين ، وتأتى على ألوان مختلفة ، ووجهها مستدير تقريباً ، ولها أصوات خاصة ، ومخالب من نوع معين ، حينئذ يقوم عن طريق المقارنة بإسقاط الصفات غير الأساسية وتأكيد الصفات الجوهرية المشتركة ، ويطلق فى النهاية على مجموع هذه الصفات ، اسماً يميزها عن غيرها من الصفات الأخرى ، وعند ذلك يتحدد معنى قطة تحديداً كاملا ، على أساس أنها تمثل بعض صفات معينة تتوفر فى بعض الكائنات الحية ، دون غيرها . والطفل فى هذه الحالة قام بعدة عمليات : الأولى : أنه قام بإدراك الجسم الخارجى ، والثانية: بمقارنة هذا الجسم بغيره من الأجسام ، والثالثة : بتحليل الصفات المشتركة ، وغيرها من الصفات العامة ، والرابعة : بجمع الصفات المشتركة بعضها مع بعض ليكون منها وحدة عامة مميزة ، والخامسة: بإسقاط الصفات غير الأساسية ، والسادسة : بتعميم هذه الصفات المشتركة على نفس الجنس من الكائنات الحية ، أو ما شابهها التى رآها من قبل وسيراها فى المستقبل ، وبمعنى آخر يصل إلى ما نسميه التعميم . والتعميم الذى يصل إليه يصبح حقيقة يستخدمها لتنظيم تجاربه بالنسبة للحياة ولدراسة البيئة بشكل منظم .

والطفل فى بداية تعلمه لهذه الظواهر وكشفه للعلاقات العامة المشتركة بينها كثيراً ما يخطئ ، ويضفى صفات لا تتفق مع الموصوف ، وفى هذه الحالة يعتبر إدراك الطفل إدراكاً ناقصاً : كأن يطلق اسم خروف على

سلخ الحروف ، أو « وابور » على حطب مشتعل ، أو نار على مصباح غاز . ففى كل هذه الحالات يعد إدراك الطفل ناقصاً لأن عملية التعميم فيه غير دقيقة .

إذا أخذنا هذا المنطق فى كشف الحقيقة الفنية نجد أن عملية الإدراك الحسى تظهر لنا الجسم الواحد كجسم مفرد ليست بينه وبين غيره من الأجسام صلات تذكر ، وعلى ذلك لا يمكن لهذا الجسم أن يعيش ، ويؤثر فى الناس فى مختلف العصور ، وبمعنى آخر لا يمكن أن يتصف بصفة الخلود . فالمفروض فى العملية الفنية أن الفنان يكشف فيها الصفة الدائمة التى تستتر وراء مجموعة معينة من الأشياء ، ومعنى ذلك أنه لا بد أن يتغاضى فى أثناء عملية ابتكاره عن كثير من التفاصيل التى ليس لها ارتباط بالصفات الدائمة التى يريد أن يسجلها ، وهذه النقطة بالذات كانت مدار صراع بين كثير من الفنانين والجمهور المتفرج ، فالفنان فى حالة انشغاله بكشف الدائم ، يبغى الوصول إلى القيمة الفنية الخالدة التى تأثر بها فى هذا الجو ، أما الجمهور غير المثقف فكثيراً ما يطالب الفنان بأن يرسم الأوصاف العارضة ، ويسجل التفاصيل التى ليس لها صفة الدوام ، وبمعنى آخر يطالبه بأن يكون كالآلة ، ينقل سطحيات الأشياء بدون تعمق ، أو وجهة نظر ، فكلما قربت المنتجات الفنية من الطبيعة كانت بالنسبة للجمهور غير المثقف أعمالا رائعة ، وكلما بعدت عن الطبيعة الظاهرة كانت أعمالا رديئة ، وعلى أساس هذا الحكم يفتقر الكثيرون إلى الأساس العام للتقدير الفنى السليم .

أمثلة من حياة الفنانين : يذكر التاريخ أن البابا كلمنت السابع طلب من الفنان ميكل آنجلو أن يقوم بعمل تمثالين للورنزو وجويليانو دى مدتشى ، ولما انتهى ميكل آنجلو ورأى البابا التمثالين ، احتج الأخير بأنهما لا يشبهان الشخصين المطلوبين واستاء كثيراً لذلك . ولما سئل ميكل آنجلو ، أجاب بأنه بعد مرور ١٠٠٠ عام ، سوف لا يهتم الناس بسحنة لورنزو وجويليانو ، أى أن شبههما مسألة عارضة . ولم يقتنع البابا كلمنت السابع بأن يأخذ رمزين لبنى الإنسان بدلا من صورة للشخصين المطلوبين . كما أن التاريخ يذكرنا بأنه طلب من رمبرانت صورته المسماة « حارس الليل » (The Night Watch) وكانت للكابتن بياننج كوك وصحبه . ولما عرضت الصورة دهش الكابتن ومن معه ، إذ بدلا من أن يعطى لهم صورة شبيهة بوجوههم اكتفى بأن أظهر شخصية بياننج كوك فى الوسط وبقية الوجوه غارقة فى ظلام دامس ، ولا يلفحها الضوء إلا فى نقط معينة ، وقد كان اهتمام الفنان بسقوط الأضواء على الأجسام وما تحدثه من أوضاع مثيرة ، فى حين أن بياننج كوك وصحبه لم يقتنعوا إطلاقا بالتضحية بوجوههم فى سبيل هذا العامل الجمالى ، بينما نحن الآن أكثر سروراً لأننا نستمتع بالأضواء التى أسقطها رمبرانت كما أراد سنة ١٦٤٢ ولم يعد لنا اهتمام بشكل بياننج كوك ولا بناديه . وقد ذكر لنا ماتيس تعليقاً على كشف الكاميرا ، قال : إن الكاميرا كانت منحة كبيرة للفنانين لأنها أعفتهم من ضرورة النقل الحرفى للطبيعة ، أى أنها جعلتهم فى غير حاجة للتسابق فى تأدية وظيفتها ، وأن المهم أن ينصرفوا

لطبيعة الفن ذاته بدلا من الخوض فى شكليات. فكل هذه الأقوال تجعلنا نتبين أن الفنان يستخدم المرئيات المباشرة لا كغاية فى ذاتها ، وإنما كوسيلة لكشف الدائم من العلاقات ، وعلى ذلك نجده لا يهتم بالمرئى بشكله الحرفى ، وإنما لا بد أن يضفى عليه شيئاً من خبرته ، وبما أحسه فيه من معنى ، ليُمكِّن غيره من الناس من أن يحسوا هذا المعنى أيضاً .

فالفنان فى الحقيقة له خط سير يكتسب عن طريقه خبرته الفنية ، وكلما نما تطورت خبرته وتبلورت ، وأصابها نوع من الرصانة ، ولم تعد النظرة العادية قريبة من هذه التجارب . وتجربة الفنان تبدأ عادة بأنه يستثار بالعالم المرئى ، فيشغل نفسه ، وكل حواسه ، بالتعبير عن هذه الاستثارة بالقالب الفنى ، والتعبير عن هذه الاستثارة عادة لا بد أن يكون له لون خاص يتفق مع طابع الفنان ، ومع قدرته على التعبير ، وثقافته الفنية ، وعلى ذلك فالعمل الفنى الذى ينتجه الفنان ليس من السهل على الرائى غير المثقف ثقافة معادلة أن يستطيع رؤيته ، والاستمتاع به ، وفك رموزه ، لأنه لا بد أن يعيش إلى درجة ما فى الخبرة التى مر بها الفنان حتى يستطيع أن يستمتع بما أنتجه . وعملية الرؤية فى الواقع ، سواء بالنسبة للفنان ، أو المستمتع بالفن ، تعتمد على مجموعة من العادات والاتجاهات التى لا بد أن يكون قد كونها كل منهم ، وهناك طائفة أخرى من العادات والاتجاهات تعوق هذه الرؤية ، مثل عادات واتجاهات الفنان الأكاديمى ، التى تبلورت بشكل خاص على أساس أنه تعلم وأصبح عقله مغلقاً ، لأى شىء إلا الصنعة ، فهو لا يرى من

الإنتاج الفنى ولا يستمتع إلا ببعضه ، الذى له مظاهر معينة ، ويتنكر لأى إنتاج لا يتفق مع هذه المظاهر ، حتى لو قدم إليه وشرح . وعلى ذلك يعتبر الفنان الأكاديمى عدواً لكل حركة جديدة فى الفن ، وفى الحقيقة إن الجمهور غير المثقف ، الذى له العيون الساذجة فى الرؤية ، ليس متعصباً فى رؤيته كتعصب الفنان الأكاديمى ، وهو إذا عُلِّمَ نراه أسهل فى تشكيل نظرته من الذى تدرب تدريباً أكاديمياً ، فالمفروض فى أى رؤية جمالية أنها تعتمد على الخبرات الماضية للرائى ، وهذه الخبرات الماضية تختلف من شخص لآخر . وحسب ما ذكرنا ، تصبح بعض الخبرات الماضية معوّقة للخبرة الفنية السليمة ، وبعضها الآخر معين لها .

كلنا استمع بلا شك إلى بعض الأجانب يتحدثون بلغاتهم الأجنبية التى لا يعرفها ، ولم يفهم من الأصوات التى يسمعها أى شيء ، وكانت بالنسبة إليه مجرد ثرثرة ، كما أننا نعلم أننا فى مواقف كثيرة أمام آلة من الآلات ولتكن أجهزة السيارة التى نراها لأول مرة تصبح بالنسبة لنا لغزاً لا نستطيع حله ، ولكن بعد أن نتعلم كيف تعمل ، ونعرف أجزاءها قطعة قطعة ، يصبح فيما بعد لكل منها معنى ، حتى ولو رأيناه منفصلاً ، فإننا نقيسه على معرفتنا السابقة . وكذلك الحال بالنسبة للغة الأجنبية ، إذا ما تعلمنا ألفاظها ، وتراكيبها ، لا تصبح بالنسبة إلينا مجرد ثرثرة ، بل أى صوت من أصواتها يصبح له معنى . هذان مثلان يوضحان موقفنا من الأشياء التى ليس لنا بها سابق خبرة ، ونحن لا نعارض إذا وصمنا بالجهل ، ونسمح لأنفسنا بأن نتعلم حتى تفك أمامنا رموزها ،

ونستطيع أن نضمها لرصيدنا ، ونستخدمها فيما بعد . فالحياة بمعناها الصحيح هى استمرار فى النمو ، عن طريق توسيع مجال خبرتنا لنتدرج فى إدراك الأشياء بشكل أكثر دقة ، وأكثر تمييزاً ، ونربط بهذه الأشياء معانى أكثر وأكثر كلما نمونا . هذه عملية تؤكد ذاتها فى كل نوع من أنواع النشاط فى الحياة . فى لعبنا للتنس ، أو قيادتنا للسيارة ، أو ممارستنا للطب ، أو انشغالنا ببحث علمى . فكلما انتظم مجال المعانى فى ذهن الرائى ، أصبح إدراكه أغنى ، وأكثر مفهومية عن ذى قبل . فالرؤية الفنية السليمة ، ومستوى الثقافة ، يرتبط كل منهما بالآخر ، ولا نستطيع أن نحصل على رؤية ناضجة بدون أن نرتقى بثقافتنا وبذكائنا للحصول عليها . وكل نمو معناه أن الرؤية تزداد كنتيجة لازدياد الثقافة .

مفتاح التربية الجمالية : وهذا المبدأ الذى ذكرناه يعطى لنا مفتاح التربية الجمالية ، فنحن فى الحقيقة لا ندرك إلا ما تعلمنا أن ندركه ، أو نبحث عنه فى الحياة وفى الفن على السواء . والفنان سواء أكانت مادته الألوان أو الألفاظ أو النغمات الموسيقية ، (يجسد) لنا خبرته فى عمله الفنى ، ولكى نستطيع أن نقدر صورته ، أو قصيدته ، أو سيمفونيته ، لا بد لنا أن نعيد تشكيل خبرته على قدر استطاعتنا ، داخل أنفسنا . وليس هناك فرق جوهرى بين خبرة الفنان والمتفرج على عمله الفنى مهما كان الاختلاف بين قدرتيهما الإنتاجية . فخبرة الفنان تنبع أساساً من ماض معين ، ماض يحمل ميوله وعاداته فى الرؤية ، وهى كعادات العالم فى التفكير يمكن تداولها ، أى يمكن أن يستمتع بها أشخاص

آخرون . ولكن هذا الاشتراك فى فهم المعانى يحدث إذا سمح الشخص لنفسه ببذل الجهد المناسب لاكتساب تلك العادات وما ترتبط به من خبرات . فلا يمكن أن نرى مثلما يرى الفنان عن طريق خدعة ، أو وصفة ، أو تشكيلة سحرية . فالرؤية الفنية لا تتطلب تركيز كل قوانا التى نقدر عليها فحسب ، بل تتطلب اتجاه هذه القوى المبنى على الفهم العلمى لمعنى الفن ، وعلاقته بالطبيعة الإنسانية . فالفنان يضىء لنا العالم المرئى مثلما يفعل العالم ، على الرغم من اختلاف وسائلهما فى تصويره . والفن كالكيمياء ، وكالطبيعة ، ليس عبثاً ذاتياً لا سلطان عليه .

والحقيقة : إن الذى جعل دراسة العلوم ذات قيمة ومنتجة هو الطريقة العلمية ، وبدون طريقة معادلة تعلمنا كيف نرى ، فإن دراسة الفن لا توصل إلا إلى عبث . فيجب علينا أن نفهم الجوانب المختلفة للحقيقة الفنية التى يهتم الفنان بإيضاحها لنا ، ونفهم الطريقة التى ينظم بها عمله ليوضح ما استثاره ، كما نفهم وسائله التى يستخدمها ونوع الرضا الذى يناله إذا نجحت جهوده التى يبذلها ، فى ضوء هذه المعانى يمكن لأى شخص أن يبنى العادات الضرورية للإدراك ، ويزود نفسه بالأرضية التى تسمح له بالدخول فى عالم الخبرة الجمالية .

الخبرة الجمالية : ويمكن أن تعرف الخبرة الجمالية بأنها الاستجابة الانفعالية لجسم معين ، أو لموقف خارجى ، ويجب أن نحدد معنى انفعال فى هذا المجال ، حتى لا يختلط علينا بغيره من المعانى ، فنحن نعتبر فى لغتنا العادية أن الشخص الانفعالى ، هو الشخص الذى يكون

تحت رحمة انفعالاته ، فاستجاباته تتميز بأنها شاذة، وقاسية ، وصارخة . والفكرة الشائعة التي تعتبر الفنان شخصاً هوائياً ، فاقد الاتزان ، والقدرة على ضبط النفس ، لأنه يتصرف على أساس انفعالاته، هذه الفكرة لها جذورها فى وجهة النظر الخاطئة السابق ذكرها . فالانفعال لا يسبب عدم الاتزان، ولا يسبب التصرف غير المنطقى ، كما أن الفنان ليس شخصاً غير متزن أو فاقد المنطق ، ولكن الأشخاص الذين يعتبر الفن بالنسبة لهم لغزاً ، هم الذين يغلبون أهواءهم . فالشخص الانفعالى شخص عاطفى ، وتركيبه النفسى يتضمن انفعالات متدفقة أكثر مما تحتمله أفكاره ، فى حين أن المشاعر فى حالة الشخصية المتزنة ليس لها قيمة فى ذاتها ، ولا تطفو وحدها ، فهى جانب من كلية كبيرة تتضمن الموقف الخارجى الذى لا ينفصل الانفعال عنه . والتعقل أو التبصر الفكرى يتضمن السيطرة على الانفعال، ويربطه ربطاً متزناً بالموقف الخارجى ، ويكسبه حينئذ شيئاً من الموضوعية . وعلى ذلك فإن الانفعال الموجه يمكننا من الإدراك الملائم ، ومن فهم الحقيقة ، وإلا فإن مثل هذا الانفعال يخرج بنا إلى عالم الفوضى ، والخيالات الزائفة .

والميل الفنى لا يتضمن اهتماماً بأنفسنا ، ولكن بشىء له وجود حقيقى خارج عنا . فالميل إلى الموسيقى يعتبر ظاهرة دائمة عند بعض الأشخاص ، وعلامات هذا الميل : استعداد لتحمل الآلام وبذل الجهد ، وتنظيم النشاط بحيث يصبح لهذا الشىء الذى يهتمون به صبغة معينة فى عقولهم ، ويصبح هو القوة الدافعة وراء نشاطهم ؛ ويتضمن الاهتمام الحقيقى

إصرار على بذل الجهد لا يمكن الاستغناء عنه ، وفى الحالات التى يفقد فيها هذا الإصرار يعتبر الاهتمام عارضاً . فالشخص الذى يعتقد أن عنده ميلا نحو الصور الفنية ، ولكنه لا يُحَمِّل نفسه مشقة التعرف على مشكلاتها التى تحتاج إلى حلول ، ولا يدرس عملية التمثيل الفنية ، أو يكون أحكاماً صحيحة عن طريق خبرة واعية بالفن ، ما هو إلا شخص ليس عنده ميل حقيقى .

فكل الأشياء التى لا نعيرها اهتماماً ، أو لا نشعر بميل حقيقى نحوها تمر تحت أعيننا دون أن تدخل فى محيط انتباهنا ، أو تترك أى آثار فى ذاكرتنا ، وكل ما له قيمة بالنسبة إلينا — أى ما نهتم به ، ونميل إليه — نتفحصه بتفاصيله ، ونتذكره ، ويصبح أى جسم نهتم به له أجزاء متميزة ، وكلية متوافقة ، وبالتالى لا يستثير حالة مزاجية عارضة ، وإنما انفعالا خاصاً يتناسب معه كجسم فريد .

والشخص الذى يذهب إلى فرقة سيمفونية ليمضى وقته ، أو لمجرد أسباب اجتماعية ، يخرج منها وليس عنده إلا أفكار مشوشة عما كان يعزف ، ولكن السمفونية بالنسبة لشخص عنده ميل حقيقى للموسيقى ، هى سلسلة من العلاقات بين الأنغام ، والضربات ، والحركات ، التى نسجت بعضها مع بعض فى كلية موحدة تعكس روح المؤلف . وبعبارة موجزة : إن الفن ما هو إلا تعبير عن ميل أو إثارة ، وهذا الميل يعتمد على حساسية الفنان التى تجعلنا نشعر بالقيمة الجمالية للمرئيات — تلك القيمة التى لا يراها شخص غير حساس . وتصبح للأجسام التى يراها

الفنان قيمة على أساس ما لها من صلة وطيدة بالانفعالات والميول . وطالما أن الأشخاص يختلفون فى ميولهم ، فليس من المتوقع أن يدركوا الأشياء بشكل واحد .

والأشياء تأخذ أهميتها فى الحقيقة من نوع اهتمام الرائى ، فظاهرة كالصدأ على سور حديدى تعنى بالنسبة للكيميائى عملية أكسدة ، وبالنسبة لمالك هذا السور ، خسارة مادية ، أما بالنسبة للفنان فهى تعنى خطوطاً ، وألواناً ، ومساحات ، فى سلسلة من العلاقات التى يمكن أن يستمتع بها .

أثر التقاليد الفنية فى الرؤية : ولكى نضمن أن الرائى سينظر إلى العمل الفنى من الزاوية الجمالية ، لابد له من خبرة سابقة غنية تعينه على هذه النظرة . والمستمتع بالفن يدرك الأشياء من الوجهة الجمالية إذا استخدم رؤية الآخرين التى تتضمنها تقاليدهم الفنية . وكل تقليد منها يمثل طريقة نظامية فى تصوير العالم ورؤيته بشكل فنى . وعندما تؤخذ التقاليد مجتمعة ، فهى تمثل فى الواقع سجلا حافلا لإدراك ذوى المواهب فى الملاحظة فى كل الأجيال ، كما أنها تتضمن نمواً مستمراً يمثل جانباً هاماً فى التراث البشرى .

والتقليد الفنى يستخدم عادة إما كمصدر إيحاء ، أو كعائق للنمو ، فنى اللحظة التى تتوقف فيها عملية الإيحاء الناتجة من التقاليد الماضية ، تؤدى هذه التقاليد إلى ما يسمى « الأكاديمزم » عن طريق محاكاتها بشكل حرفى ميت . فالمصور فنان إذا استطاع أن ينتخب من أعمال

أجداده ، كل الأشكال التى يمكن أن تكيف تصميماته ، والتى يمكن أن يشكلها وفقاً لحاجاته ، ويعيد تجميعها فى صيغة جديدة تمثل رؤيته الفريدة . وبالمثل تماماً يكون موقف الناقد ، أو المتفرج على الأعمال الفنية ، فيستطيع أن يعرف إن كانت فيها أصالة أم لا ، وفيما إذا كان لها أهمية فنية خاصة ، لو أنه كان متعرفاً على التقاليد الفنية ، واستطاع أن يكشف مقدار ما أضاف هذا الفنان إلى هذه التقاليد . وبعبارة موجزة نحن نتعلم أن نرى فن الحاضر عن طريق إداركنا لفن الماضى .

فشل النقد الأكاديمى : إن النقد الأكاديمى يفشل فى تقدير إنتاج الفنان ، لأن مقاييسه جامدة ، ولا تنطبق على أعمال من طبيعتها التغير ، وكل صنعة ترتبط أصلا بغرض جمالى محدد ، فهى وسيلة لإظهار معنى معين بالذات ، وما لم ندرك وجهة نظر الفنان وما ينبغى أن يعبر عنه ، لا نستطيع أن نتبين مدى اتفاق وسائله مع تعبيره ، وعندما يستعيد الفنان صنعة فنان آخر من السابقين ، دون أن يكون مشتركاً معه اشتراكاً فعلياً فى نظرته الفنية التى أعطت لصنعته حيويتها ، فاستعارته فى هذه الحالة تعتبر ميتة ، وتخلق منه فناناً أكاديمياً أو انتقائياً (eclectic) ، لأن عمله فى هذه الحالة تنقصه الحيوية والفردية . ولا ينطبق هذا على الفنان الذى يستعين بأحد التقاليد لأنه رأى لنفسه ما أمكن أن يعلمه هذا التقليد . وفى هذه الحالة يستخدم الصنعة التى يسجلها هذا التقليد ، كما يستخدم وسائله ، لا بشكل ميكانيكى ، ولكن بشكل ذكى . وهو كشخص هاضم للمبدأ ، لا بد أن يجد لهذه الصنعة تطبيقات حية ،

فهى وسيلة للرؤية ، تفتح عينه على أشياء لم يسجلها أحد ، فإذا ما حدث ذلك فإن أصالة الفنان تظهر . وكل من بلينى ، وچورچيون ، وتشيان ، وتنتورتو ، أنتجوا داخل تقاليد مدرسة البندقية ، وكل منهم استطاع يخلق صيغاً جديدة مميزة لشخصه ، أغنت بلا شك تقليد هذه المدرسة .

ولا تنقص أعمال سيزان الناحية الفردية ، لأنه رغم تعلمه من ميكل آنجلو ، وألجريكو ، وپيسارو ، احتفظ بفرديته . فمن ميكل آنجلو تعلم التأكيد على العضلات ليحصل على الصلابة ، ومن ألجريكو تعلم أهمية التشويه الفنى لجعل تصميمه أكثر غنى . ومن پيسارو تعلم قيمة اللون وهو مرتبط بالضوء ، وساعده هذا على جعل لونه ذا قيمة بنائية مثيرة ، ولكنه هضم كل هذه الوسائل الفنية ، وتمكن من تكييفها وإذابتها فى صيغة مميزة . فقد انبثق من كل هذه الاتجاهات ، اتجاه جديد فريد . فى حين أننا فى حالة ديران لا يمكن أن نقول إنه تعلم من سيزان ، أو من أى فنان من الفنانين الذين يرى تأثيرهم فى عمله ، فقد استعار طرقهم ولكنه لم ير لنفسه ما رأوه ، وعلى ذلك فاستعارته لم تحو إلا وصفات خادعه ، صناعية ، لم تساعده فى تكامل أشكاله . فديران فنان انتقائى (eclectic) ، مثله كمثل لوينى تلميذ ليوناردو ، أو المصورين البولونيين فى نهاية عصر النهضة . فقد أخذ ديران وسائل غيره دون أن يتمكن من أن يخلق شيئاً لنفسه .

الموضوع فى الفن : وهناك نظرة تنادى بأن الموضوع ليست له الأهمية الأولى ، ويغالى فى هذه النظرة لدرجة القول بأن الموضوع ليس له

أهمية إطلاقاً . ونحن فى الحقيقة لا نهتم بعملة خاصة ، سواء كانت ورقة بنكنوت أو قطعة فضية أو معدنية ، ما دامت القيمة واحدة فى كل حالة. ولما قال مانيه ومن جاءوا بعده إن الموضوع ليس مهماً قصدوا فى الحقيقة أن القيم المهمة يمكن أن توجد فى أى موضوع . والمتأمل لأعمال مانيه يجدها تهتم بالموضوع أكثر من أعمال دافيد ، إذ استطاع أن يجد معنى يستحق التسجيل فى أى شىء ، فأعماله حية إذا قورنت بأعمال دافيد .

ومن الأخطاء الشائعة أن يفترض الإنسان قيمة ذاتية فى بعض الموضوعات . إذ فى صورة تكعيبية يشاهد الإنسان أن صلة الموضوع المصور بالمرئيات طفيف جداً . والذى يجعل الأشكال التكعيبية مثيرة رغم عدم وضوح صلتها بالطبيعة، هى القيمة العامة التى تتضمنها الأشكال فى ذاتها : فمثلا يمكن أن توضع كمان محللة إلى أشكال كثيرة ، كل منها يحمل منظراً جزئيـًّا ،مرئيـًّا من زاوية مختلفة، ويحمل درجة من التشوية ، ومعاد تجميعها فى صيغة فنية (plastic) وليست تمثيلية ، ولها بهجة انفعالية خاصة، وقدرة ذاتية، ودرجة الشبه بين الصورة والأصل طفيفة، والتعرف على أصلها عسير ، حتى ولو حدث التعرف ، فإن الاقتناع الجمالى يمكن أن يزداد قليلا، وفى الغالب لا يزداد إطلاقاً .

هذه الحالة تثبت أن الأشكال الفنية تكون محملة عادة بشحنة انفعالية أو جمالية ، حتى ولو لم تمثل شيئاً ظاهرياً من عالم الحقيقة . وعلى ذلك فالانفعالات يصيبها التعميم ، فلا تستدعيها أجسام أو مواقف معينة

باعتبارها الفردى ، ولكن تستدعيها هذه الأجسام إذا احتوت شيئاً من القيمة العالمية ، وعلى ذلك قد لا ترى فى صورة فنية تمثيلا لجسم معين ، ولكن عناصرها قد تعكس قيمة من القيم التى تشترك فيها كل الأجسام الخاصة ، مثل اللون ، أو السعة ، أو الصلابة ، أو الحركة ، أو الإيقاع إلخ . فكل الأشياء الفردية تحوى هذه الصفات . وعلى ذلك من الواجب استخدامها كمقياس للخلاصة الجمالية فى المرئيات .

ويمكن أن نثبت ذلك بمثل آخر ، فعندما نقول : « وبعد » ، أو « ولكن » ، أو « ومع هذا » ، لا نكون صوراً ذهنية ، وليس معنى ذلك أن هذه الألفاظ عديمة المعنى ، فنحن نفهم شيئاً ، على أى حال ، حتى فى الحالات التى لا نكون فيها صوراً ذهنية . والموسيقى أيضاً تثير انفعالات معينة ، حتى فى الحالات التى يتوفر فيها إدراك موضوعى ، فنغمة معينة تجعلنا نحس بالحزن ، وأخرى بالسرور ، وفى كلتا الحالتين لا نستدعى مرجعاً معيناً بالذات ، وسبب اختلاف الانفعال ليس من السهل تحليله . ولكن تأثيره لا جدال فيه . بمعنى آخر : إن الانفعالات ترحل مسافة بعيدة عن الأجسام الأولى التى سببت الاستثارة ، ومن الخطأ فى تلك الأحوال أن يفترض المرء أن هذه الانفعالات ليس لها مرجع موضوعى لأنها لا تحمل علاقة شبه واضحة بالجسم الأول الذى سبب إثارتها .

وفى الواقع تعتبر الصور التكعيبية مرحلة انتقال بعد المرحلة التأثرية . فالتأثريون كانوا مهتمين بالجسم الواحد ، لأن له فرديته وقيمته المميزة ،

التى يمكن أن تعطى صيغة فنية تمثيلية . فى حين أن التكعيبيين لم يهتموا بالقيم التى تميز تفاحة كتفاحة ، أو بامرأة كامرأة ، ولكن بالقيم المشتركة بين الاثنين كأجزاء من العالم المرئى . وهناك فنان يمثل قنطرة بين التأثريين والتكعيبيين — ذلك الفنان هو سيزان ، الذى يمثل مرحلة انتقال ، فأشخاصه لا تبدو طبيعية ، أو تحمل شبهاً من الأشخاص التى تراها فى الحياة ، أو كالأشخاص التى يرسمها مانيه ، فأشخاص سيزان مشوهة وبعيدة عن أى شبه بالأجسام الموضوعية التى تمثلها . ومع ذلك فلها قوة حقيقية أكثر من أشخاص مانيه ، لا لِعمقها ، أو بروزها الواضح ، ولكن لأنها أكثر تعميماً ، وليست أقل فى موضوعيتها .

كل ما كنا نناقشه أن العالم الحقيقى لا يختفى من الفن عندما تفقد الأجسام الفنية علاقتها الظاهرة بالأشياء الطبيعية . ووضع الفن فى هذه الحالة كوضع العلم ، الذى لا يختفى منه العالم الموضوعى ، إذا استبدلنا بالأرض والهواء والنار والماء اصطلاحات أخرى كالهيدروچين والأكسچين والنتروچين والكربون .

ولعل الاختلاف بين النقاد فى تقديرهم للأعمال الفنية مرجعه الأساسى اختلاف الخبرات الماضية لكل ناقد — وليس من السهل أن يتفق ناقدان فى تفضيلهما ونقدهما ، لأنه ليس من الممكن أن يكون لكل منهما أرضية واحدة يقيسان منها .

الخلاصة : (١) إن قيمة العمل الفنى لا تقاس بموضوعه ، وإنما بما يستثيره من انفعالات جمالية ، تعطى الرضا النفسى للرائى المثقف

الذى يستعين فى نظرته بتقاليد الرؤية الفنية التى أنتجتها الأجيال السابقة .

(٢) إن قيمة العمل الفنى لا تقل أو تزداد على أساس بعده أو قربه من الأصل الطبيعى الذى استوحى منه ، فرب صورة طبيعية ، لا تحمل من المعنى الفنى الكثير ، فى حين أن صورة أخرى بعيدة عن الأصل تمتلىء بالمعنى وتتدفق بالحيوية .

(٣) إن فقدان العمل الفنى لمدلولاته الطبيعية لا يعنى فقدان الصلة بينه وبين التجارب الإنسانية العامة التى لها رباطها بالعالم الموضوعى .

(٤) إن العلاقات اللونية ، والسعة ، وتناسب السطوح ، والتوافق ، والإيقاع ، كلها مبادئ عامة ، يمكن أن تتضمنها سائر الأجسام ، إذا استطاع الفنان أن يكشفها فى تصميماته . وهى أكثر موضوعية من المظهر الطبيعى العارض للأجسام .

(٥) إن التقدير الجمالى مسألة نسبية لأنها تعتمد على ماضى الرائى ، ولما كان هذا الماضى يختلف من فرد إلى آخر ، فلا بد أن تختلف النظرة الاستمتاعية فى درجتها فى حالة كل فرد . وكلما كان العمل الفنى عميقاً احتاج إلى متفرج له من العمق ما يعادل هذا المستوى . على أن الاختلاف فى الدرجة لا يعنى اختلافاً فى النوع . فلا بد أن تتقيد نظرة كل من الفنان والرائى بإطار معين ، حتى لا يخرج التقدير من الصورة الأصلية إلى هوامشها فتقل أو تنعدم بذلك الخبرة الجمالية .

(٦) إن الاستعانة بالتقاليد الفنية ضرورة لكل إنتاج فنى كمصدر

إلهام وكطريق موجه ، ولكن كثيراً ما تكون هذه التقاليد عائقاً لبلورة طراز الفنان ، فيتحول من شخص مبتكر إلى أكاديمى مقلد . فيجب أن تهضم التقاليد حتى لا تظهر آثارها فى عمل الفنان . وحتى يظهر العمل الفنى وله وحدة جديدة ، وليس مجرد استعارات غير مندمجة .

الفصل الثانى

الفن بين الماضى والحاضر

تأثر الفن بالدين : إن المستعرض للفن فى العصور المختلفة يجد أن الفنان لم يحظ بحرية فى تعبيره الفنى كالتى حظى بها فى العصر الحديث ، وكان الدين من أهم العقائد التى قادت الإنتاج الفنى وقيدته فى العصور القديمة ، فقد أثر على اختيار الفنان لموضوعات تعبيره ، وطريقة الأداء التى أخرج بها عمله ، وجعل الفنانين يصوغون موضوعاتهم بأساليب خاصة حتى تحقق الرسالة المنشودة منها ، ولذلك لم نجد فى هذه العصور اختلافات جوهرية فى الأساس الذى يقوم عليه فن كل فنان . بل لم يكن لفردية الفنانين وجود ظاهر . ومع توالى العصور أخذت بوادر هذه الفردية تدريجياً فى الظهور والتميز عن فردية فنان آخر ، يعيش فى العصر نفسه ، ويتأثر بحضارته ، وتأخذه تياراته الثقافية ، حتى إذا ما وصلنا إلى العصر الحديث لا نجد فيه أن شخصيات الفنانين متنوعة متميزة فحسب ، بل إن كل شخصية تكاد تمثل مدرسة مستقلة لها أساسها الذى يميزها عن غيرها من اتجاهات الفنانين الأخرى .

كان الفنان فى العصور القديمة يردد ما يردده غيره من الفنانين محافظاً فى تعبيره على المظهر الشكلى العام الذى يمثل العقيدة الدينية والفلسفة العامة التى كان يقدسها المجتمع . لم يكن من المستطاع الخروج

على التقاليد الفنية المرعية ، وعن الطراز العام الذى آمن به الجميع إلا فى حالات نادرة لا تكاد تذكر ، فلا نشاهد فى مصر القديمة خروج الفنان على التقاليد ورسمه للرعية فى حجم الملك ، أو رسمه للوجه من الأمام بدلا من الجانب ، أو فى التجائه إلى المنظور بدلا من استخدام التسطيح وخطوط الأرض التى يعلو بعضها البعض — لا نجد خروجاً عن هذه الأصول العامة إلا نادراً . كانت اللغة الفنية موحدة شأنها شأن الخط العربى وقواعده المرعية . ولكننا نشاهد خروجاً واضحاً عن التقاليد عندما يتحول العصر كله فى عهد اخناتون ، وتصبح العقيدة التى تقود الفنان متغيرة عنها فى الحالة الأولى ، أما إذا تقدمنا مئات السنين إلى الأمام لنراقب الطريقة التى يرسم بها الفنانون فى عصر النهضة أمثلة : ميكل آنجلو ، ورافاييل، وليوناردو ، وتشيان ، وپيرو دلا فرنشسكا، وغيرهم ، نشاهد أن الرسالة الدينية أصبح لها صفة دنيوية ، واتجه هؤلاء الفنانون فى تصويرهم للحقائق الفنية إلى التقيد بالواقع المرئى ، وكان لكل منهم فرديته المميزة على الرغم من الفلسفة العامة التى خضع لها العصر فى مجموعه ، والتى كانت الطبيعة فيها بمظهرها الخارجى المحور الذى اعتمد عليه الفنان للتعبير عن عقيدة العصر . لم يتصور فنان حينئذ أنه من الممكن التعبير عن شخصية المسيح مثلا بمجموعة من المستطيلات ، والمثلثات وبعض الأشكال الرمزية التى نلمحها فى أعمال الفنانين الحديثين . وما أن بزغت شمس القرن التاسع عشر حتى بدأ الفنان يتحلل تدريجياً من القيود التى سيطرت على الفنانين فى العصور السابقة ، وظهرت النزعة

الرومانتيكية التى غلّبت انفعالات الشخص الخاصة ، وسارت به نحو تحقيق أحلامه ورغباته ، وشجعته على اختيار موضوعات لا تخضع فى نهجها إلى الموضوعات الكنسية ، أو الدينية ، التى كانت شغل الفنان الشاغل فى العصور القديمة . ولكن هذا الاتجاه الرومانتيكى جعل فن الكثيرين يتدهور لا سيما فن أولئك ، الذين كان شغلهم الشاغل أن يعيدوا ما سبق أن قيل من جوانب الصنعة ، ومظهرها فى محاكاة المرئيات ، ففقد فنهم حيويته ، وأصبح مجموعة من الوصفات التى رددوها بدون أصالة .

العودة بالفن إلى الحياة : عملية الانفصال بين الفن والدين جعلت الفنانين يبحثون عن أساس جديد يقيمون عليه فنهم ، ولم يكن أمامهم بعد أن تركوا العادات الدينية إلا أن يربطوا فنهم بحياة الناس ، أى يعلمونهم رؤية العالم المحيط بالنظرة الجماليةا لجديدة ، فإن فلسفة المدرسة التكعيبية التى برزت فى بداية القرن العشرين ، والتى رأت الحقيقة الفنية على أساس هندسى ، يتمثل فى العلاقات المعمارية بين المسطحات ، والمكعبات ، والاسطوانات ؛ أى التى اتجهت فى البحث عن عمارة العمل الفنى ، كانت إحدى النزعات الحديثة فى الفن التى أثرت على مختلف أوجه الحياة فى العصر الحاضر . ولم تعد الصورة وحدها مجموعة من الأشكال الهندسية فى علاقات بعضها مع بعض ، بل امتدت الفلسفة التكعيبية التى قادت التصوير إلى الشبابيك ، والأبواب ، وشكل العمارات ، شكل (٤) ، والكراسى ، شكل (٣) ، وسائر أنواع الأثاث ، وفترينات العرض ، والسيارات شكلى (١ ، ٢) .

والمتأمل الذى يقارن بين الفن فى عصر النهضة وهو يلعب دوره فى تصوير القصص الدينى ، وبين الفن وهو يلعب دوراً مقصوداً فى حياة الناس ، يؤثر به على كل ما يقع تحت أبصارهم ، يشاهد هذا الفارق الجوهرى . وأصبح الفن فى العصر الحاضر له اتجاهه العملى الذى أثر به على حياتنا . فمنذ سنة ١٩٠٦ وقد أثرت الحركة التجريدية على كل أشكال حياتنا من الإعلان البسيط إلى مختلف السلع الحديثة التى نشتريها فى الأسواق من فتاحة علب السردين حتى الغسالة الكهربائية والمذياع . وكثيراً من تشكيلات الرسوم فى المجلات ، وطريقة وضع بعضها فوق بعض ، ما هى إلا إحدى الطرق التى أكدها براك وپيكاسو سنة ١٩١٣ . ولا يمكن أن يستغرب الإنسان أثر الفن الحديث على الملابس ، وعلى المسرح ،وعلى الباليه ؛ فالفن الحديث لعب دوراً هاماً فى تشكيل العالم الذى نعيش فيه ، وقد أمكن أن يحول المظهر الخارجى للمناظر المألوفة ويعيد تشكيلها فساعد بذلك على إنتاج بيئة حياتنا اليومية بشكلها الجديد .

إن المدنية الحديثة أثرت على مندريان وجعلته يتبنى الزاوية القائمة والسطح الخالى فى عمله الذى لعب دوره فى الشكل العام لمنتجات الآلات الميكانيكية ، وفى التقسيمات الزخرفية للعمارة الحديثة . وقد تقبل مصممو الإعلان — عندما وضعوا أشكالا قائمة على سطوح خاوية — الرؤية السريالية، واستخدم مصممو الأثاث ، فى تحويلهم الأبلكاش إلى أشكال حرة أسساً مستمدة من أعمال آرب (Arp) وميرو (Meró) . هذه الأمثلة توحى لنا بأن الفنان الحديث أخذ يصوغ أشكالا لبعض تخيلاته الفريدة

احتضنها بعده المصمم الذى كثيراً ما تبع تأثير الفنان، ثم صاغ بدوره أشكال الفنان الأولى لتوافق الاتجاهات العملية لابتكاراته — وهذه الأمثلة تثبت أن الفنان الحديث ليس شخصاً منعزلا عن العالم كما هو شائع ، وليس فنه عديم المعنى بالنسبة لغالبية الناس كما يدعى البعض ، إذ أن الكثيرين يتقبلون اتجاهات الفن الحديث وهى مطبقة فى كثير من الأشياء المحيطة بهم دون أن يبدوا معارضة لذلك . وقد استطاع الفن الحديث أن يفك رباطه بالطبقة المترفة ليحتل مكانه فى جيلنا على أساس أنه الطريق الرئيسى للرؤية بالنسبة لسائر الناس، فالفن الحديث ينتمى إلى كل رجل وامرأة ، ينتمى إلى الحوادث الجارية ، ينتمى إلى طريقة معيشتنا، وإلى أغلب الأشياء التى تقع عليها أبصارنا ، أو نجدها حولنا . وحتى بالنسبة للمحافظين الذين كثيراً ما ينكرون قيمته ، فهم قد عاشوا بالرغم منهم أكثر من نصف قرن جنباً إلى جنب فى تياراته .

الفن الحديث انعكاس لفترة غير مستقرة : إن المستعرض لفن التصوير فى القرن العشرين يجده قد أخذ عدة اتجاهات مختلفة كان لبعضها مظهر معقد ، ولعل السبب فى هذا التعقيد راجع إلى عدم الاستقرار الذى منى به هذا العصر نتيجة للحروب الكثيرة ، ذات النتائج غير المحددة ، وللثورات الاجتماعية ، والتقلبات السياسية ، وللسرعة الفائقة فى تنمية المهارات الفنية ، والمستكشفات والاختراعات العلمية — كل هذه قد انعكست فى فن السنوات الخمسين الماضية . هذا هو العصر الذى ظهرت فيه مدارس واختفت أخرى فى تتابع سريع ، عصر يتميز

بروز نظريات جديدة ما زالت تقابل إما بهجوم شديد ، أو بدفاع حماسى ، أو باستنكار لا حد له ، كما ظهرت اتجاهات متضاربة فى نفس الوقت ، واتجه بعض الفنانين إلى اعتناق نظرية وراء أخرى بشكل جعل الأمر عسيراً على النقاد أن يضعوهم فى مكانة بين المدارس التى ينتمون إليها . فحالة الغموض ، والتضارب فى الآراء والأفكار ، وعدم بروز نظام لحضارة القرن العشرين ، التى نتجت بسبب طرح معظم القواعد والتقاليد الموروثة جانباً ، كل هذا انعكس بشكل واضح فى الفنون ، وفى التغيير الذى طرأ على النظريات الجمالية . وعلى أية حال فرغم ظهور الاتجاهات المتضاربة قد برزت أعمال فنية ممتازة ذات قيم خالدة ، ومهما اعترض على نظريات الجمال الحديثة ، والمحاولات والتجارب التى اتبعت لتحقيقها ، فإنها ذات قيمة كبيرة ، إذ أنها تمثل حقيقة التعبير عن انفعالات الرجل الحديث ، واستجابة الفنان لكل مظاهر ومشكلات عصره . وكان لتحرر الفنان من الموضوع التقليدى ومن التيار الأكاديمى أثره الذى جعله أكثر استقبالا لطرز جديدة ، ليعبر بها عن الموضوع الجمالى . وكان لپيكاسو فضل لم يسبقه إليه أحد وذلك عن طريق ابتكاراته المتواصلة ، وقد تمكن من أن يضع طابعه على الثقافة العالمية التى يتميز بها عصرنا ، فهو يجرؤ على كل شىء ، ولا يمكن أن يتصور الإنسان أن تظهر شخصيته بطرزها المتعددة فى غير هذا العصر .

الاعتراضات القائمة ضد الفن الحديث : إن التصوير فى القرن العشرين لم يعد قصير الأجل كما كان من قبل ، فقد مضت عليه حقبة

تقرب من سبعين عاماً ، ويمكن على ضوء هذه الفترة أن يحلل الإنسان قيمته ، ويعرف بالضبط إذا كان قد استطاع أن يقف على قدميه أم لا .

كانت هناك اعتراضات شديدة عندما بدأ الفنانون الحديثون فى إنتاجهم ، وأحد هذه الاعتراضات : أن الفن الحديث لا يسجل مظاهر الطبيعة ، فهو لا ينحو منحى وصفياً . وأن لكل فنان اتجاهاً خاصاً ولذلك لا تجمعهم وحدة عامة تجعل إنتاجهم الفنى مألوفاً للجماهير ، وكثير من الناس الذين لا يتأثرون بهذه الأعمال الفنية ينعتون هؤلاء الفنانين بالشذوذ لأنهم يرون أن كثيراً من الأعمال التى يخرجها الفنانون لا تخضع فى أصولها للمظاهر التى خضعت لها الفنون فى القرن التاسع عشر . ومن أسباب الاعتراضات أيضاً أن المتفرج الذى يدخل معرضاً من معارض الفن الحديث يجد صعوبة عندما يحاول أن يقرأ صورة بعينيه مستعيناً بكتالوج فى يديه . فهو يقابل كثيراً من المصطلحات التى ابتدعها الفن الحديث أمثلة : النزعة السريالية ، واللاموضوعية ، والمستقبلية ، والتجريدية ، وما إلى ذلك . وكل من هذه المصطلحات على حدة يحتاج منه إلى مجهود كبير ليمكن أن يتفهمه ، ومن ثم يستطيع أن يدرك هذا الفن ويستمتع بالصور . ولكن على الرغم من حصوله فى أحيان كثيرة على هذه المعلومات فإن هذه الصور تستمر بالنسبة إليه ، لغزاً لا يستطيع حله . والعيب فى نظرة هذا الجمهور المعترض أنه يبحث عن بعض المظاهر الفنية الوقتية التى ترضى انفعالاته ، ولكن لكى ننظر إلى العمل الفنى نظرة صحيحة ، ينبغى أن نتدرب على تأجيل إرضاء نزواتنا قليلا حتى نتبين

ما تريد أن تحدثنا به الصور ، أى ما تستطيع أن تقوله لنا ، فنعلم شيئاً عن قيمتها الموضوعية ، وعن اتجاه الفنان فى عملها ، وما دار بخلده عندما أنتجها ، حتى لا يكون حكمنا على عمل الفنان ذاتياً صرفاً ، وإنما يتخلله شىء من موضوعية العمل الفنى ذاته . ولا ريب أن الارتكان على عادات جامدة كثيراً ما يعوق الرؤية الجديدة التى تستند فى صميمها على التحرر الشخصى ، والقدرة على تقبل الاتجاهات الجديدة بعقلية تسمح بالتطور ، وتسعى إليه ، وتستمتع به . فكل عصر له أسلوبه ، وله طريقة تعبيره التى تتفق مع التيارات الفكرية السائدة . إن المعترضين يحاولون جعل الحاضر والمستقبل نسخة مطابقة للماضى — وعلى ذلك فهم يمثلون اتجاهاً رجعياً لا يساعد على التطور وكشف آفاق جديدة ، أو الاعتراف بها إذا وجدت .

الأسس العامة للفن الحديث : ومن الأسس التى يعتمد عليها الفنانون الحديثون بوجه عام :

١ — أن فنهم يعتمد على وظيفة الفن ذاته وهو غير مرتبط بالنزعات الدينية التى ارتبط بها الفن فى سابق العصور .

٢ — وأن هؤلاء الفنانين لا ينقلون الأجسام نقلا فوتوغرافياً طبيعياً يتميز بالمهارة فى المحاكاة ، فهم يرون وجهة نظر جديدة يتصورونها فيما يرونه .

٣ — أن الفنان الحديث شخص مبتكر لا مقلد — فقد يلجأ إلى الطبيعة أو إلى التقاليد أو إليهما معاً — ولكنه لا ينتج شيئاً مطابقاً لأى

منهما، فهويسعى باستمرار لكشف رؤية جديدة تحمل طابعه الابتكارى .

٤ ــ أن الفنانين الحديثين لا يدركون أجزاء منفصلا بعضها عن البعض الآخر ، وإنما يدركون علاقات معمارية لها طابعها الكلى .

٥ ــ أن الموضوع الذى يعبر عنه الفنان الحديث ليس له قيمة فى ذاته ، وإنما هو وسيلة يتخذها الفنان للوصول إلى هذه الصيغة المعمارية .

٦ ــ أن الفنان الحديث لا يتحبب إلى الجمهور عن طريق نزواته وأهوائه العارضة ، وإنما يحاول أن يكون أصيلا فى إنتاجه ، والأصالة لا تتمشى فى جوهرها مع ما اعتاد الجمهور أن يألفه فى الفن ، وليس من الضرورى أن يكون الشىء الأصيل غير مألوف ، ولكن يجب أن يمثل هذا الشىء فكرة لها طابع متكامل .

والفنان الحديث باتجاهه هذا لم يبتكر شيئاً جديداً يخرجه عن سائر الفنانين فى العصور السابقة ، ولكن ما ينزع إليه من أصالة ، وما يتجه إليه من بحث عن العلاقات المعمارية فى فنه ، كان من مميزات الأعمال الفنية الخالدة فى العصور السابقة .

٧ ــ وهذا الاتجاه المعمارى الذى ينزع إليه الفنان الحديث يخالف فى جوهره الفكرة التى اتجه إليها الفنان الرومانتيكى ، كما أن هذا الاتجاه يناقض الصنعة التى أكدها القرن التاسع عشر .

٨ ــ أن الفنان الحديث يمثل الأشياء تمثيلا رمزياً أكثر من نقلها بشكل ميكانيكى كما هى موجودة بالخارج .

وهناك فرق بين محاكاة الأوضاع الطبيعية ، والتمثيل الفنى ، فالمحاكاة

الطبيعية تتطلب من الفنان استخدام عينه كعدسة ميكانيكية ، فإذا تحرك أمامه الجسم المرئى ، أو تغير الضوء الساقط عليه ، فإن الفنان الذى أصبح كالكاميرا ، أو الآلة الفوتوغرافية ، لا يستطيع أن يكمل صورته ، فى حين أن التمثيل الفنى لا يقر هذه الناحية الميكانيكية كأساس ، وإنما يعتمد على قدرة الفنان على تلخيص المعنى المشترك الذى يحس به فى المرئيات ، ثم يعيد تشكيله فى شكل رمزى . وقد كان يسيراً على التلاميذ أن يتعلموا محاكاة الطبيعة بالشكل الميكانيكى عن طريق بعض الحيل التى تعلمهم كيف يبرزون الجسم وله أبعاد ثلاثة وذلك بالاستعانة بالكتب الشائعة التى تعلمهم كيف يرسم جسم الإنسان أو الحيوان . ومثل هؤلاء التلاميذ كانوا يعتبرون موهوبين من الناحية الفنية ، وهذا مع الأسف ما زال تقويماً شائعاً، إذ يعتبر كل من استطاع أن يقلد الطبيعة تقليداً حرفياً موهوباً من الناحية الفنية. وهذا بلا ريب خطأ من وجهة النظرة الحديثة فى الفن . لأن الفن أساسه الجوانب المعمارية وليس التقليد الحرفى لمظاهر الطبيعة . ويمكن القول بأن مهمة المعمارى كفنان هى أن يسهم بخبرته الشكلية عن طريق تنظيمه وبحثه عن علاقات معمارية بين الوحدات ليخلق فى النهاية جسما محسوساً يمثل إدراكه الحقيقى أو التصورى لمجموعة من الخطوط والأشكال المتزنة المتباينة . وقد كتب پيير ريفيردى (Pierre Reverdy) يقول :

« نحن نخبر فى عصرنا تحولا رئيسياً فى الفن . وهذا التحول ليس تغيراً عاطفياً، ولكنه ولادة تركيب جديد . وعلى ذلك فالغاية مختلفة تماماً . فأصبح لدينا

إدراكاً جديداً لكل من الشكل والمعنى الذى يتضمنه . . . إن الناس لم تتعود الفن مثلما تعودوا الحياة ، وعلى ذلك ، نجحت تلك الأشكال التى أعطت مظهراً للحياة . إن إخراج عمل يرتفع فوق هذا المظهر يتطلب حتماً تغيراً ملحوظاً فى العادة . . . إنى اتحدث عن فن غير وصفى . . . إن منطق العمل الفنى هو تركيبه . وفى اللحظة التى ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض ، وتتزن ، فإن هذا العمل يصبح منطقياً . . . وعندما نسأل عن أى شىء يدلنا هذا العمل ؟ يدلنا عن نفسه ، فكل جزء فيه لم يعمل إلا لذات العمل . »(١)

المبدعون الأوائل للفن الحديث : كان أول من بدأ هذه الحركة الثورية التى أنتجت الفن الحديث : سيرا ، وتولوز لوترك ، وڤان جوخ ، وجوجان ، وسيزان . وأهم هؤلاء بالنسبة للحركة الحديثة فى القرن العشرين : الفنانان سيرا ، وسيزان .

چورج سيرا : اتجه سيرا فى إنتاجه الفنى إلى الناحية المعمارية ، وكان واعياً بالتنظيم الذى غلب فيه تفكيره على إحساسه . تمكن سيرا من أن يجمع تلك الألوان المبعثرة التى حللها الفنانون التأثريون مضحين بالكتلة ، وبالخط الخارجى . واتجه فى تصويره إلى زيادة تحديد الشكل . وقدم طريقة النقطة التى سميت فيما بعد بطريقة التنقيط (Pointllism) ولكن هذه الطريقة أفقدت منهجه اللونى صلابة الشكل . ورغم ذلك فإن سيرا من أوائل الفنانين الحديثين الذين ربطوا كل مساحة فى صورهم بالمساحات الأخرى ، شكل (٧ ب) ، وتمكن من أن يلعب بالفواتح والقواتم بشكل يكاد

(١) Sam Hunter, *Modern French Painting*, N.Y.: Dell Publishing Co., Inc., 1955, p. 155.

يشبه السؤال والجواب . وكانت طريقته التحليلية سبباً من الأسباب التى أضعفت الاتجاهات الشائعة التى كانت تلعب بالجو فى الصور ، وكان اتجاهه أيضاً سبباً فى إضعاف سطوة الأكاديمية . وعلى أساس النزعة المعمارية التى كان يبحث عنها سيرا أقام كثير من الفنانين الحديثين جهودهم فيما بعد ، وما زال كثير منهم إلى الآن يحاول السمو بهذه النزعة .

هنرى دى تولوز لوترك: حملت إعلانات تولوز لوترك زهوة الانتصار ، وقدمت للمجتمع نماذج من المناظر الليلية ، وانبثقت من صوره ثورة معادلة للثورة التى حملها عصر الجاز ، فى حين كانت له صور أخرى تعتبر باكورة المدرسة الاجتماعية الحديثة فى الفن . ويعد پيكاسو واحداً من الكثيرين الذين يعترفون بفضل كفاءتهم الفنية للوترك .

فنسنت ڤان جوخ : حرر ڤان جوخ أعين جيل بأسره من الفنانين بما أبرزه لهم من ألوان ملتهبة عن طريق ترجمته المباشرة للموضوعات التى استثارته وذلك باستخدام فرشته بشكل إيقاعى أخاذ، [illegible] ، وكثير من التعبيريين الذين يضعون طلاء التصوير فوق سطوح لوحاتهم بكميات كبيرة ، ويحددونها بخطوط سوداء ثقيلة ، يمكن إرجاع نزعتهم إلى ڤان جوخ ، ويعتبر هذا الفنان ، الذى يعد أساساً فناناً رومانتيكياً ، مرحلة انتقال إلى الفن الحديث لأن فنه لم يكن مبنياً على الفن الكلاسيكى لرافاييل ، بل بنى على الفن الرومانتيكى لفنانى الشمال ، لا سيما فن رمبرانت الذى يحمل بعض الشبه من هذا الفن . كما أن الصنعة التى اكتسبها فى فنه كانت مستمدة من التقليد الرومانتيكى للقرن التاسع عشر

الذى يتميز بالمعالجة الانفعالية التلقائية ، وفى سنواته الأخيرة عندما صور كرسيه ، شكل (...) ، وحجرة نومه ، وركناً من الشارع ، بسماء لونها أزرق ناصعاً ، بدأ يعى معنى الفن المعمارى ، ولكن اتجاهه الرئيسى عند ذلك كان اتجاهاً رومانتيكياً .

پول جوجان : ويعد جوجان من أوائل الفنانين الذين شايعوا النزعة الوحشية . وقد ترك وراءه عالماً مميزاً من الألوان . وهو بوضعه اللون الأزرق البحرى فى الشعر ، والأصفر الأهرة فى اللحم ، والقرمزى فى الشمس ، قد أثبت أن اللون يستطيع أن يحيى بقوة ذاتية عالية ، بل بقوة تسجيلية . وذكر فى وصفه لإحدى صوره أنه وضع اللون الأصفر الكروم فى أغطية السرير ، لأن هذا اللون أوحى إليه بالليل دون أن يحتاج إلى إيضاح . واهتم جوجان بالمساحات المسطحة فى صوره ، ولم يتعمق فى المنظور ، وما زال كثير من فنانى المساحات اللونية يزاولون هذا الاتجاه بعده . وأخيراً قد تمكن جوجان من أن يفتح أعين الناس للفن البدائى .

وعلى الرغم مما تناله صور ڤان جوخ وجوجان من إعجاب ، إلا أنها للأسف لم توصل توصيلا مباشراً صريحاً إلى هذه النزعة المعمارية ، وبذلك لم يساعد هذان الفنانان العصر الحديث على أن يكشف أن سيرا وسيزان هما البادءان الأولان لفن القرن العشرين ، ومن أوائل الذين ثاروا على نزعة القرن التاسع عشر الرومانتيكية .

پول سيزان : وقد حاول سيزان أن يمثل بعض عناصر فى صوره لها الطابع الشكلى الذى يميز البارثينون ، وقد وصل سيزان إلى كشفه عن طريق

دراسته لعمارة الفن الكلاسيكى ، فى المتاحف ، وعن طريق ثورته على النزعة الرومانتيكية . وقد كشف الاتجاه المعمارى عندما وجد أن فن مونيه ليس رومانتيكياً كفن ديجا ، أو الفن المبكر لرنوار ، بل وجده معمارياً فى نوعه . لأن ما فعله مونيه كان حقيقة خلقاً للون معمارى يمثل إدراكه للعلاقات الضوئية ، وعلى هذا الأساس اجتهد سيزان أن يحصل على أشكال معمارية ، وقد قال بألفاظه إنه أعاد خلق الطبيعة . وقد نظر سيزان نظرة متعمقة فى هيئات الأشكال وخرج لنا من ذلك مؤكداً أن الطبيعة فى أساسها هندسية ~~شكل (٨)~~. وكان سيزان مهتما بكشف صلابة الأجسام وتأكيد علاقاتها بعضها ببعض فى صوره . وهذا ما كان يعنيه عندما صرح تصريحه المشهور بأنه كان يحاول أن يجعل من النزعة التأثرية فناً كلاسيكياً مثل فن الأساتذة القدامى . وقد تمكن الفنانون التكعيبيون من إخراج فكرته الهندسية إلى المرحلة الثانية ، بما أمكنهم من رؤية مكعبات ، ومخروطات ، واسطوانات ، تمكنوا عن طريقها من التسلق إلى الصورة . ولكن الفكرة التكعيبية هى فى أصلها فكرة سيزان ولها منبتها عند سيرا .

وعلى ذلك أصبح الجمهور واعياً بهؤلاء الفنانين الخمسة ، فى السنوات الأولى من القرن العشرين . وقد أحس ببداية الثورة التى مهدوا لها . وقد كان لهم معارض فى باريس انتهت بمعرض كبير لسيزان سنة ١٩٠٧ . وهذا المعرض أقيم بعد وفاته بعام ، ولكنه تمكن من أن يعيش حقيقة بعد هذا المعرض كأول مصور حديث .

الفصل الثالث

التكعيبية المسطحة والمجسمة

معنى الحركة وأسسها : التكعيبية حركة فى التصوير أسسها سنة ١٩٠٨ پيكاسو ، وبراك [١] مستخدمين فى ذلك أشكالا طبيعية تمكنا من تحويلها إلى تنظيمات مجردة ، يخفى بعضها البعض : أو يشف بعضها عن البعض الآخر ، وهذه النزعة اعتمدت فى أساسها على آخر أعمال سيزان ، وقد أكدت الناحية المعمارية — كرد فعل مضاد — للتأثيرات التلقائية للحركة الوحشية فى التصوير ، ويمكن أن تعتبر النزعة التكعيبية من أهم الابتكارات الفنية فى القرن العشرين لأنها أعطت صورة أكثر وضوحاً للنزعة الثورية التى كانت قائمة ضد الواقعية الفوتوغرافية ، وضد اعتماد الفنانين السابقين على تأثيرات الجو . وقد أحس المصورون أنهم لكى يحللوا الشكل إلى سيمفونيات من الضوء كما فعل كلود مونيه ، كان لا بد لهم من أن يبتعدوا بالتصوير عن أى شكل حاد ، وتعويضاً لهذا

---

(١) يقول سام هنتر : إن أول ابتكارات التكعيبيين ظهرت للجمهور فى معرض (Salon des Independants) عام ١٩٠٨ عندما عرض براك منظراً طبيعياً فى طراز جديد . وكتب الناقد لويس فوكسل Louie Vauxcelles « إن براك أساء إلى الشكل العام ورسب كل اشيء إلى تكعيبات » بعد ذلك احتضن جويلام أبولونير (Guillame Apollinaire) لاصطلاح ليصف به الحركة. *Ibid*, p. 195.

النقص أحسوا بضرورة فرض نظم من الأشكال مثل التركيبات المعمارية ، ولقد كان لملاحظة سيزان « أن كل شيء فى الطبيعة هندسة » ، تشجيع كبير لهم ليقيموا فنهم على أسس هندسية مثل المكعب . وأصبح معنى التكعيبية هو الإصرار على تأكيد التركيب فى العمل الفنى .

ولتحقيق الفكرة المعمارية عاد كثير من صغار الفنانين إلى الأعمال التقدمية للفنانين سيراً ، وسيزان ، وابرزوا فى صورهم أولا : النزعة التكعيبية المسطحة(flat pattern) شكلى (٩، ١٠) ثم تبعتها بعد ذلك النزعة التكعيبية المجسمة (mountain of bricks) شكل(١١) . قال أنصار الفكرة التعكيبية المسطحة لأنفسهم إننا ينبغى أن نعالج مشكلة الصورة كما يعالجها المهندس المعمارى ، الذى يحصل فى نهاية عمله على علاقات متوافقة بين الأشكال دون أن يمثل شيئاً طبيعياً . وعلى ذلك ينبغى لنا أن نقوم بمثل هذه المحاولة . لا بد لنا من عمل صور تظهر بوضوح على أنها مجموعة رموز على مساحة مسطحة ، وبينها علاقات إيقاعية متوافقه ومتدرجة ، كالتى أدركها فى الطبيعية ، أو التى يمكن أن أدركها إدراكاً كلياً بعقلى ، وعلى ذلك لا بد لى أن أحدد رموزى كأشكال معمارية . قالوا أيضاً كتعبير عن عقيدتهم : إن اللوحة التى نرسم عليها يجب أن تظهر على حقيقتها كأعمق جزء فى محتويات الإطار المحيط بها ، ولذلك لا بد أن تتكون الصورة من مسطحات موضوعة بعضها فوق بعض بوضوح على أساس أن علاقتها المعمارية يجب أن توجه العين إلى عمق اللوحة نفسها لا أكثر . وعلى ذلك اتجه الفنانون إلى خلق رموز للتعبير عن التدرج

فى الدخول داخل اللوحة ، ولكن رفضوا أن يتوغلوا إلى ما هو أبعد من مسطح اللوحة نفسه ، أو يخلقوا حيلة للدخول كحيل المنظور المعروفة للتعبير عن الفراغ والعمق فى الصور . وعلى ذلك كانت هذه الصور تبدو كقطع من الأوراق الملونة ، أو « الزراير » ، مطبقة على سطح « القماش » ، كوحدات فى تصميم كلي . وتطلب هذا بلا شك صنعة جديدة فى طريقة إخراج الصورة كعلاقات معمارية .

وقد تبع هذه المرحلة تجربة أخرى قام بها بعص الفنانين التكعيبيين الذين كونوا صورهم ببعض الرموز لإخراج علاقات شكلية مدركة من اتجاهات مختلفة ، قالوا لأنفسهم : إن المعمارى لا يقف فى مكان واحد ليبنى تكوينه المعمارى ، فإنه يشكل تكوينه على أساس أنه رمز لنظام تركيبى كشفه عن طريق إدراكه لعلاقات شكلية خبرها فى أوقات مختلفة ، ومن أماكن متعددة . إننا مصورون معماريون ، وسنقوم بنفس المحاولة ! ! وعلى ذلك ظهرت إحدى تكويناتهم المجردة التى تمثل اتجاههم المعمارى وفيها « كمان » مرئى من الجانب وموضوع فى علاقة شكلية مع كمان آخر مرئى من الأمام ، ويكملهما شكل قبعة مدركة من الأمام ، وبزاوية من الجانب . وكانوا يعتقدون بأن خلق رمز لنظام شكلى على أساس المبدأ الكلاسيكى معناة العناية بإخراج وحدات لها أهمية فى ذاتها ، فى حين أن الادراك المعمارى للعلاقات الشكلية فى صيغة كلية (form) أى ما يطلق عليه التكوين ، هو أكثر أهمية من إدراك الأشكال مفردة . وعلى ذلك يكون الفنان ناجحاً لو أنه نمّا

إدراكه للعلاقات الشكلية ذات الصيغة الكلية التى هى ضرورية لفنه على حساب إهماله لإدراك عناصر منفردة ، ليس لها أهمية فى التركيب المعمارى الكلى .

وقد كانت الصنعة فى الصور التكعيبية المسطحة ذات طابع هندسى ، والرموز المعمارية المستخدمة ذات وحدات منوعة فيها المستطيل ، والدائرة ، والمثلث ، وما إلى ذلك . ومن هذه التجربة تقدم الفنانون إلى اكتساب المهارة فى استخدام المكعب ، والكرة ، والمخروط والاسطوانة ، فمن المسطحات تدرجوا إلى أشكال ذات ثلاثة أبعاد ، وقد بدءوا بناء صورهم وفيها المكعبات والكرات ، والمخروطات ، ومقاطع وأجزاء لهذه المجسمات . وعند ذلك قالوا لأنفسهم : إننا نبحث عن إدراك العلاقات الشكلية فى الطبيعة ، ولكى نحقق مهمتنا المعمارية ، وجدنا أنفسنا ندرك النخلة كعمود ، وفروعها العالية كقطاع من كرة ، وذراع الإنسان كاسطوانتين واحدة منهما تحت الأخرى ، وكاسطوانة ثالثة منقسمة إلى خمس اسطوانات تسمى « أصابع » . من الممكن حينئذ خلق رموز معمارية للتعبير عن العلاقات بين الأجسام ، كما تدرك بهذا الشكل . دعنا نقوم بهذه المحاولة وسنرى ما سيحدث .

وعلى ذلك أدمجت الصور التكعيبية المجسمة ما احتوته من عناصر : فيها المكعبات ، والاسطوانات ، والكرات ، بعضها مع بعض ، فى رمز واحد ، لتمثيل إدراك الفنان للعلاقات الشكلية ، سواء أكانت هذه العلاقات مستعارة من الطبيعة ، أو متصورة . وهذه الصور كان لها

أيضاً فوائد عملية ، فقد مكنت الفنانين من أن يدركوا مثلا رأس الإنسان كمجموعة من الأشكال الهندسية مهمة فى ذاتها ، وتحل محل إدراك الفنان الرومانتيكى للرأس كجسم يحتوى على عينين مثيرتين للانفعال أو فم مثير للانفعال ، أو رأس رجل عجوز له ذقن بيضاء كالجليد ، وقد مكنت الفنانين من أن يحصلوا على تكوين معمارى ويبعدوا عن التكو ين الرومانتيكى .

خطأ فى تقدير سيزان : ومن مرحلة التكعيبيين الأولى المجسمة التى لم تمثل شيئاً طبيعياً ، رجع الفنانون أدراجهم مرة ثانية إلى سيزان وسيرا . لقد قلنا فيما سبق إن سيزان ابقى فى صوره المظهر الطبيعى للأشكال التى أراد أن يخرجها ولها صفات البارثينون المعمارية . هذا هو السبب فى أن صور سيزان اليوم ما زال لها تأثيرها علينا عندما نعاود النظر إليها بعد رؤيتنا لصور التكعيبيين المسطحة والمجسمة . ولكن بالنسبة لجمهور المتفرجين فى وقت سيزان ، بدت صوره فى صيغة تمثيلية ضعيفة الأداء . لأن سيزان كان يعتبر حينذاك فناناً وصفياً ، وظيفته تسجيل الصفات المميزة للجبال والنخيل والبرتقال والتفاح . ولكن عندما عاود التكعيبيون النظر إلى أعمال سيزان بعد أن مروا فى تجاربهم ، وجدوا أن القدر الوصفى للمرئيات الذى أضافه سيزان للأجسام وهى مدروسة من ناحية علاقاتها الشكلية المعمارية ، كان له وقع الاعجاز على نفوسهم ، فقد حاولوا بعد جهد جهيد أن يكسبوا صورهم الأساس المعمارى بعد أن جردوها من كل مظاهرها الطبيعية . فى حين وجدوا سيزان الذى وضع

كل ما أرادوا وضعه من علاقات معمارية دون أن يضحى بالمظهر الطبيعى . وعلى ذلك كرسوا جهودهم لينافسوا سيزان فيما وصل إليه . فقد اعتبروه ليس فقط أكثر تنويعاً وعمقاً مما انتجوه ، ولكن كذلك أكثر عمقاً وتنويعاً من أعمال سيرا الذى فرض الناحية المعمارية بعقلية مدربة واعية أكثر من سيزان ولكن أقل منه حساسية . وعلى هذه المهمة وجه فنانو القرن العشرين جهودهم ، وما زال الكثيرون منهم يخوضون فى صورهم وأعمالهم الفنية هذا البحث .

پاپلو پيكاسو : كثير من كتاب الحركة الحديثة فى الفن يضمنون أبحاثهم فصلا مطولا عن پيكاسو وذلك لأن أى عمل من أعماله يمثل فى الحقيقه فصلا مركزاً من تاريخ الفن فى القرن العشرين . فللمرة الأولى تمكن فنانو المدرسة التكعيبية التى يعد پيكاسو مسئولا عنها من الخروج على الطبيعة وتحويلها إلى أشكال ، وألوان ، وعلاقات . وأصبح هذا الاتجاه فيما بعد مشكل القرن العشرين . وتسابق كل فنان تجريدى فى التعبير عن هذا المشكل بطريقته الخاصة .

وتعد أول صور ناضجة لپيكاسو هى التى انتجها سنة ١٩٠٠ وهذا هو العام الذى ذهب فيه إلى باريس عندما كان عمره ١٩ سنة وخلع قبعته لتولوز لوترك . وتبع ذلك عصره الأزرق الذى يمثل قدرته البصرية على هضم الأشكال والتعبير عنها .

فى عام ١٩٠٥ اتجه پيكاسو إلى هولاندة ، وفى هذا الوقت تمكن من أن يختار ألواناً هادئة لينة ليصف البلياتشو أو المهرج ، واللاعبين ،

وبعض الشخصيات الأخرى ، وكان لنسائه التى رسمها صفه الرسوخ .

تمكن پيكاسو من أن يفجر قنبلته الأولى فى السنة التالية . فقد أوحى إليه الفن الإفريقى ، بماله من طراز محدود ، وقدرة على إثارة الخوف ، بالفكرة الجديدة .فنى شهور قليلة قد تمكن من أن يخرج (Les Demoiselles D'Avignon) وهو عمل شديد القبح يخيف أى نحات أفريقى فى الوجود . ويصف بعض الكتّاب هذا الاتجاه بأنه محاولة قام بها پيكاسو ليحطم من رغباته ونزواته العاطفية الوقتية . وتعبر عنها جرترود ستين (Gertrude Stine) بأنها زلزلة عملية الخلق ، التى يمكن أن يستغلها فنانو المستقبل فى ابتكار شيء له جماله . ولكن بالنسبة للمخترع حيث أنه لا يستطيع أن يتكهن بما هو فى سبيل اختراعه ، فإن الشيء الذى يبتكره لا بد أن يكون له قبحه . بعد ذلك حمى هذا الاتجاه ، وبدأت النزعة التجريدية فى الظهور ، فقد صمم پيكاسو رأساً مجزأة إلى أشكال كما يفعل النحات ، وبعد ذلك لجأ هو نفسه إلى تجسيم هذه الرءوس لتقوى الفكرة فى ذهنه .

فى عام ١٩٠٩ بدأت هذه الأشكال المتبلوره تتداخل ، لأن الفنان بدأ ينظر إليها ويتصورها من زوايا مختلفة فى وقت واحد . وبالنسبة للشخص العادى ، كانت هذه الصور التكعيبية ، على الرغم من أنها بعيدة عن الناحية البصرية ، قد اكتسبت اهتماماً جديداً ، إذ كان يعتبرها كتجارب المعمل . بعد هذا كبّر التكعيبيون وهللوا ، واعتمدوا كلية على قيم السطوح وملامسها ، ولكن كان لا بدّ أن تصطدم بالعقل قبل أن تسر العين .

إن صورة الموسيقيين الثلاثة التى صورها پيكاسو ، تمثل نزعة تكعيبية ، فهى مسطحة ، ومجردة ، ولم يسجل المصور الشخصيات الثلاثة من زاوية واحدة ، ولكنه وضعهم على اللوحة كما رآهم من عدة اتجاهات . كانت النتيجة فى التكوين النهائى أنه ملىء باللون والقوة والتصميم . كان پيكاسو بلا شك أكثر جرأة من ماتيس الذى اقتصر فى تصوره للأشكال الطبيعية على تبسيطها ، أما پيكاسو فإنه كان يحطمها بشكل من الانفجار البصرى ، ثم يعيد تنظيم الفتات تبعاً لإرادته ، فهو بذلك اعتبر فى الطليعة يحاول دائماً التجريب دون أن يمل ، ولكن عمله ليس من السهل فهمه ، علماً بأنه كثيراً ما يسجل بعض العلامات للأشياء المرئية ، ولكنه عميق بانفعاله ، ويثبت ذلك صورته الحائطية المشهورة التى ألهمته إياها الحرب الأهلية الأسبانية وتسمى جرنيكا قام بعملها سنة ١٩٣٧ ، ~~شكلى (٤٨ ، ٤٩)~~. والصورة تعكس القسوة والفزع فى تكوين يلوم به العصر الحديث . فالأشكال المهلهلة ما هى إلا تعبير عن تحطيم مدنيتنا . وكل الرموز الموضوعة تثير الفزع ، ولها تأثير على الانفعالات أكثر من أى صورة أكاديمية يمكن أن تنتج بقصد التعبير عن تلك الانفعالات . فرأس الثور تمثل وحشية الطيارين النازيين والفاشست ، الذين ألقوا بقنابلهم على المدينة ، أما الحصان فهو يرمز إلى أرض أسبانيا وقد جرحت إلى درجة الموت ، أما الرأس التى تصرخ والذراع الذى يحمله المصباح فيرمز إلى الضمير الإنسانى الذى يلقى ضوءاً على هذه المناظر المرعبة ليلوم بنى البشر ، وكل خطوطها محفوفة بالانفعالات ولاسيما فى توزيع الأبيض والأسود وقد

تمكن پيكاسو بطريقته التحليلية وتجريبه على المواد التى يستخدمها من أن يصوغها لهذا الغرض التراچيدى .

چورج براك : وقد تمكن براك (١٨٨٢ —) من أن ينوع فى الأشكال عن طريق قيم السطوح ، فأدخل سمارات الخشب التى استوحاها من دكان والده للبويات . وكانت هذه الفكرة مثيره للدرجة التى لفتت النظر لتنويع العناصر نفسها ، فأصبحت تشتمل على الغليون (البيبه) ، وورق اللعب (الكتشينه) والرمل . وكانت النتيجة هى تجميع هذه العناصر ولصقها بعضها بجوار البعض بشكل متناسق لا أكثر ، شكلى (١٢ ، ١٤) . وفى سبيل الدفاع عن هذه الفكرة قال أبولونير : إن الموزايكو عبارة عن تصوير بالحجارة أو بالخشب . ومن المواد التى كانت فى المتناول ورق الجرائد الذى تضمنته صور التكعيبيين سنة ١٩١١ ، وسنة ١٩١٢ . وقد كان من الممكن أن تأخذ قصاصات الجرائد اتجاهاً رمزياً ، ولكن استخدامها كان ينطوى على حيل للذين يرون بنظارات كانت تخفى عنهم حساسية الفنان . وفى هذا الدور المبكر صور الفنانون التكعيبيون صوراً بعضها شديد الشبه ببعض .

فرناند ليچيه : وقد تمكن ليچيه Fernand Legér (١٨٨١—١٩٥٥) من أن يلحق بالحركة سنة ١٩١٠ ، وقد تناسب معه اتجاه التكعيبيين لأنه كان يرغب فى أن يخلق شيئاً صلباً ديناميكياً بشكل إنسيابى . وقد تمكن من أن يبلور طرازه فى صورته « المدينة » (The City) ، شكل (٢٦) ، الموجودة فى متحف (Museum of Living Art) فى الولايات المتحدة .

چوان جريس : ومن بين التكعيبيين جريس (Juan Gris) (١٨٨٧ – ١٩٢٧) الأسبانى الجنسية، والذى له منزلة خاصة، فقد أبعد جريس نفسه عن اللون، واقتصر على الأبيض، والأسود، والبنى، والرمادى، ومن وقت لآخر تضمنت صوره الأزرق القاتم – وكان اتجاهه هذا حديثاً عندما بدأه، ولذلك كان يعتبر جريس فى طليعة فنانى التصميمات الداخلية . وقد كان لكل من الفنانين التكعيبيين لون خاص فى أختيار الجيتار والكمنجات وما شابه ذلك فى صورهم، ولكن هذه الدوافع كانت تستثير بالنسبة لجريس نغمات موسيقية، وبعبارة أخرى قد فهم جريس التركيب التوافقى بشكل إيقاعى منطقى محسوبة فيه علاقات الأشكال والألوان، شكل (٩) .

من التكعيبيين إلى التجريديين : بعد أن تركنا التكعيبيين يحاولون تجاربهم المجسمة جاءت فترة امتلأت فيها الصور بالنقط، والخطوط المائلة، عند ذلك بدأ اميدى أوزنفانت (Amedée Ozenfant) (١٨٨٦ –) يرفع صوته محتجاً بأن الفن التكعيبى اتجه اتجاهاً زخرفياً، ولم يعد أكثر من زخرفة لأربطة الرقبة . وبطريق الصدفة تقابل أوزنفانت مع أحد المعماريين ويسمى كوربزييه (Corbisier) الذى كان لمقابلته أثر فى ولادة النزعة التجريدية الخالصة (Purism) وهذه النزعة اتجهت نحو تخليص التصوير من العادات الآلية التى ارتبطت به، وفى المرحلة الثانية اتجهت إلى استبدال هذه العادات الآلية بقاموس جديد من الأشكال والألوان المستقرة مستخدمة العناصر المألوفة كالزجاجات

وأكواب الماء والغليون . واتجهت المحاولة نحو تنظيم هذه الأشياء تنظيما كلاسيكياً له طابع معمارى ، شكلى (١٣ ، ١٥) ، وظهر تنسيق العناصر بشكل فيه ذكاء ، وأساسه محاولة تزاوج الخطوط الخارجية بطريقة سارة . واتجهت هذه النزعة الخالصة ناحية التطبيق وأصبحت تعد من الفنون العملية واستخدمها كاسندر (Cassandre) فى إعلاناته ، ومنذ ذلك الوقت ولها قيمتها فى هذا الاتجاه .

الحركة المستقبلية : وقد قامت فى إيطاليا نزعة فنية أساسها الأشكال التكعيبية كان محورها حركة وديناميكية العالم الحديث ، وقد ازدرت النزعة المستقبلية التقاليد وكان من مشايعيها بوتشيونى (Boccioni) وقد كان نحاتاً ، والمصورون : سبرينى (Seppirni) ، وكارا (Carra) ، وبالا (Balla) وروسلو (Russolo) .

الفصل الرابع

نحو فن مجرد خالص

معنى التجريد : المقصود بالتجريد هو كشف النظام العام ، أو «القانون» المستور وراء الأشياء ، بحيث تظهر قيمتها جلية للرائى المثقف . هذا « القانون » يساعده فى فهم الظاهرة التى استخلص منها هذا القانون ، وفى فهم الظواهر الأخرى التى تتشابه مع تلك الظاهرة . فإذا كان أمام الفرد عنصران يشتركان فى صفة متحدة ، فإن كشف هذه الصفة فى الحالة الواحدة يعد كشفاً له فى الحالة الأخرى ، وفى كل الحالات التى تتفق والحالة الخاصة التى كشف منها هذا القانون . ويتضح ذلك إذا قلنا مثلا : إن الأسد والنمر والضبع تشترك فى أنها تأكل اللحوم . فنجمعها تحت اسم « أكلة اللحوم » ونضع تحتها كل الحيوانات التى تعرف بأنها من أكلة اللحوم ، والحيوانات الأخرى التى قد يكتشف فيما بعد أنها تتصف بهذه الصفة . هذه العملية التى نقوم فيها بالتقسيم والتبويب والجمع والتصنيف هى عملية تجريدية علمية ، تسهّل علينا فهم صفات الأشياء وكنهها . ويغلب التأمل على عملية التجريد ، سواء أكان موضوعها علميًّا أو فنيًّا ، والتأمل ذاته قد يغلب عليه الجانب الفكرى ، أو الحسى ، ولكن من الصفات الهامة التى تلازمه صفة التطور ، أى

التغيير من حالة إلى أخرى . والتطور : هو نمو ، بمعنى حدوث نقص وتزايد مستمر — نقص للصفات غير الأساسية ، وتزايد ووضوح للصفات الأساسية ، والتجريد فى مثل هذه الحالة هو عملية ارتقاء لسلم التطور ، أو صعود الأهرام . فلو فسرنا قاعدة الأهرام على أنها مظاهر الأشياء فى حالتها العادية (chaotic) قبل خضوعها لعملية التجريد الفنية ، لكانت قمة الأهرام هى القانون الذى يصل إليه الفنان بعد عملية التجريد، لذلك يمكن أن يحدد التجريد على أنه عملية كشف لنقطة مختفية فى مجموعة نقط .

والمثل الفنى الواضح للتطور فى التجريد موجود فى الفن المصرى فى عصر ما قبل الأسرات حتى الأسرة الثالثة والرابعة فى الدولة القديمة . إذا تتبعنا نمو الآنية أو التمثال ، نجد أنهما يترقيان حتى تزول الشوائب منهما تدريجياً ، ويتبلور الشكل العام ويصل إلى درجة الكمال الخاصة به فى الأسرة الثالثة والرابعة، وكذلك تطور عمل السكاكين (المعروضة بالمتحف المصرى بالقاهرة) من مجرد شطف آلى من نوع خاص وفى اتجاهات معينة للحجارة ، حتى يتخذ الشكل العام هيئات لها كمالها وتحديدها المقصود .

الحقيقة إن التجريد كتطور ما هو إلا عملية تجربة وحذف الأخطاء ثم تنمية الصحيح وإبرازه . وقد يحدث التطور لنقطة معينة فى فترة زمنية محدودة ، أو فى عصر بأكمله ، أو فى كل التاريخ الإنسانى ، كما أنه قد يحدث فى نمو الفنان الواحد فى أثناء محاولة تحقيقه لصفة فنية

معينة طوال حياته ، أو فى قطعة فنية واحدة إذا تتبعناها من خطوات تحضيرها حتى النتيجة النهائية التى تخرج عندها هذه القطعة بشكلها المتكامل .

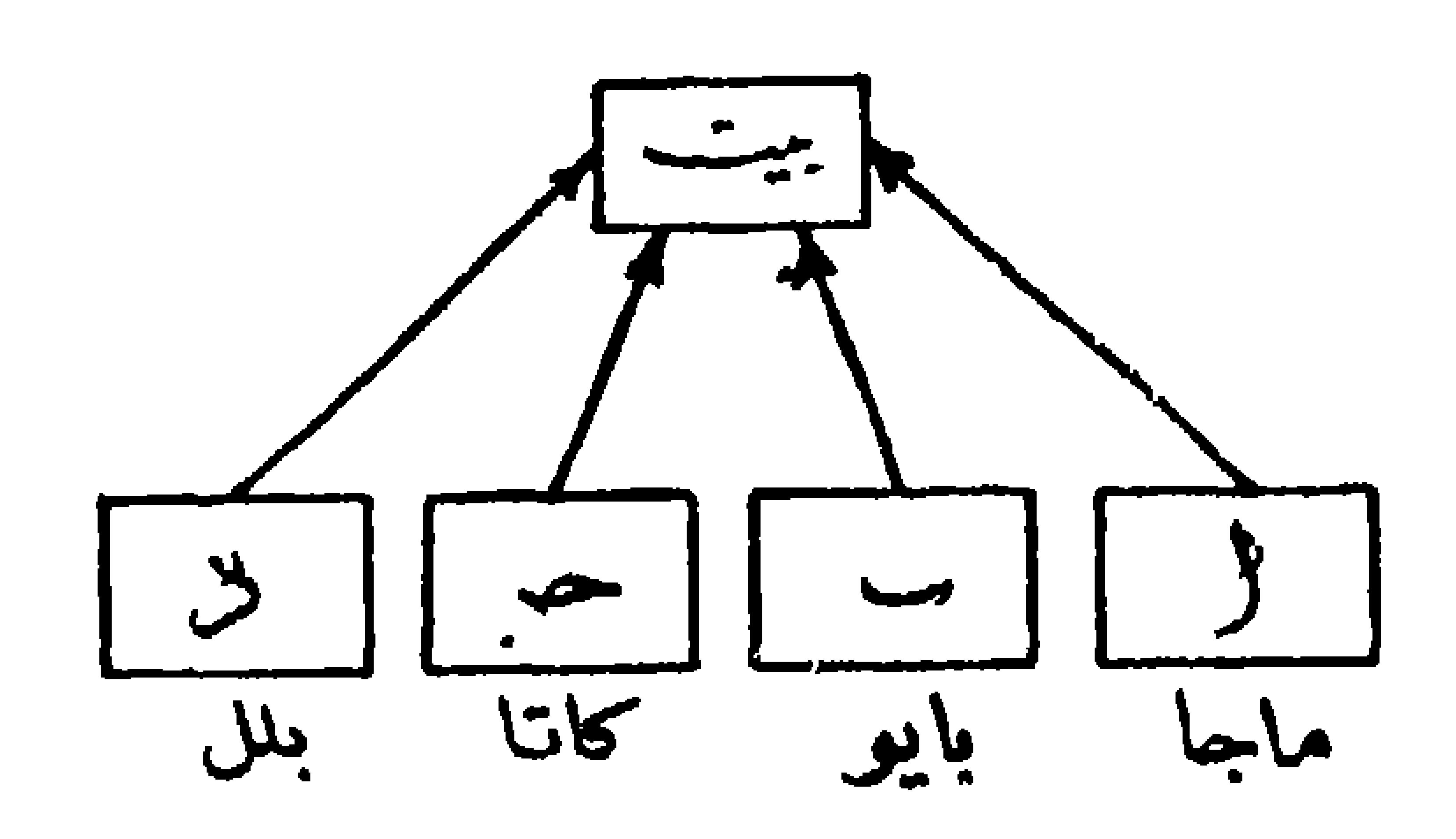
وكمثل حى على التطور فى حالة الصورة الفردية يظهر فى عمل الفنان پيكاسو عند رسمه للشخص ، أو للثور . ولو أن پيكاسو يبدأ بالطبيعة الظاهرة ، إلا أنه يسجلها بشكل فنى (plastic) . ويوضح فى محاولة تسجيلها العلاقات الفنية فى الخطوط والأشكال . ويتطور الرسم مع «پيكاسو» من الجسم المرئى : إلى خطوط وأشكال تحمل صفات المرئى ، إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئى وتزداد صلتها بالمعنى المستور وراء المرئى : إلى خطوط وأشكال لها كيانها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرئى : إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة فى ثوب له صلة جديدة ، وعميقة بالمرئى . إن الصيغة التى ينتهى بها پيكاسو فى نهاية عملية الخلق التى يتبعها هى صيغة مخلصة وملخصة تلخيصاً فنياً من أهم صفاتها أنها مجردة (abstract) .

وأى تطور يحدث فى جزء من عصر أو فى عصر بأكمله ، أو عصور ، هو تطور يعتمد على أكثر من شخص ، إذ يتناول كل فرد التجريد الذى وصل إليه من قبله كبدايه لعمله ثم يوصله إلى تجريد أبعد منه . وهذه العملية التى نستفيد فيها من خبرات من سبقونا تشبه فى صميمها سباق التتابع : كل لاعب يتسلم الراية ممن قبله ، ويتسابق ليسلمها فى مدة أقل لمن سيأتى بعده ، وهذا بدوره سيقوم ببذل نشاطه على أساس

من سبقه وهكذا . كما أنها تشبه إلى حد ما فرق البهلوان : يقف كل عضو فيها على كتف الآخر ، ويقف غيره على كتفه وهكذا . ومعنى ذلك أن أى كشف يقوم به فرد واحد فمن المحتمل أن يؤدى بنا إلى كشف آخر ، وهذا الكشف الآخر يوصلنا إلى كشف ثالث وهكذا ، وكل مرحلة تنتهى بنا إلى كشف معين فإننا نقوم فيها بعملية توصلنا إلى تجريد أدق من سابقتها ، ليس هذا فحسب ، بل إن أى كشف لا بد أن يكون له جذوره وتطوره فى التاريخ ومن الضرورى أن يكون مبنياً على أكثر من رأس واحدة مفكرة ، كما حدث فى كشوف علمية كثيرة ، وفى التطور اللغوى .

التجريد فى اللغة : ولنأخذ الآن مثلا من ميدان اللغة لنفسر به عملية التجريد : لنفرض أننا نعيش فى قرية منعزلة بها أربع عائلات ، يملك كل منها منزلا : « ا » ويعرف « بماجا » و « ب » ببايو و « حـ » بكاتا و « د » ببلل . تعتبر هذه التسمية مقنعة ما دامت تستخدم من شخص إلى آخر فى تحقيق الأغراض العادية التى تولدها الحاجة العملية لنقل المعانى عند التحدث فى القرية . أما إذا صادف أهلها بناية منزل جديد ، فلا يمكننا فى مثل هذه الحالة أن نرمز له بإحدى الكلمات الأربعة المعروفة لدينا ، لأن كل كلمة منها تدل على شىء معين بالذات . لا بد لنا إذاً من كشف اصطلاح عام جديد فى مستوى عال من التجريد ويعنى شيئاً له من الصفات ما يشترك فيه « ماجا » و « بايو » و « كاتا » و « بلل » وفى نفس الوقت ليس « ا » أو « ب » أو « حـ » أو « د » . ولأن

تكرار مثل هذا التفكير دون اختراع اسم جديد يزيد المشكلة تعقيداً ، لذلك فإننا نحس بضرورة اختراع إيجاز (abbreviation) أو اختصار ليمكن استخدامه فى كل حالة متشابهة يمكن أن تصادفنا ؛ وحينئذ نتخير الصوت « بيت » .



إن الكلمات تنبع من مثل هذه الحاجات وهى نوع من أشكال الايجاز (shorthand) . إن اختراع « تجريد جديد » هو خطوة كبيرة إلى الأمام ، لأنه يجعل المناقشة مستطاعة، فلم تعد مناقشة المنزل الخامس وحدها ممكنة ، بل إن كل المنازل التى ستقابلنا فى المستقبل والتى سنقوم ببنائها ، أو رؤيتها ، فى سفرنا ، أو أحلامنا ، أصبح من الممكن التحدث عنها باستخدام هذا الاصطلاح . وفى الواقع لا يوجد فى الحياة شىء يدعى « بيت » . « بيت » ما هو إلا تجريد والموجود فعلا هو بيت « ا » و « ب » و « ح » . . . وكل منها مميز وذو صفات لا تملكها البيوت الأخرى .

والآن لنبدأ تجربة « تجريد » نحاول أن نرتب فيها الصفات المجرد

حسب فكرة الأهرام . لنأخذ المثل الشائع « يناقش الضعفاء من الناس الأشخاص ، والمتوسطون الآراء ، والأقوياء الأفكار» . هذا ترتيب واضح للسلم التجريدى ، « فالأشخاص » فى مستوى حسى ملموس يتصف بأنه خاص جداً ، و « الآراء » مجردة عن « الأشخاص » وفى مستوى أعلى ، أما « الأفكار » فهى النقطة العليا للتجريد فى هذا المثل إذ إنها تحوى الصفه العامة ولو أنها استخلصت من موضوع محسوس بالذات [١] .

والواقع أنه فى عملية التجريد نحن نصل إلى العام من الخاص ، وإلى المدرك الكلى من المدرك الحسى ، وإلى كشف الأساس العلمى من الظاهرة المختلطه . أو بعبارة مختصرة من المحسوس إلى المجرد، ومن المرئى إلى غير المرئى . وليست العملية ذات جانب واحد (one-sided) بل ممكن عكسها من المجرد إلى المحسوس كما سيتضح فيما بعد .

التجريد فى الحساب : ويمكن أن نتصور أهمية عملية التجريد فى مثل آخر فى الحساب ، بعض البدائيين الذين لم يتعلموا وسائل مدرسية فى العد يستخدمون لذلك طرقاً بسيطة ولكن لها من أساس التجريد ما هو واضح بين . بعض الفلاحين مثلا يلجأ لوضع « حصاة » فى صندوق تمثل رأساً من الغنم التى يقتنيها ، وفى المساء يتمم على الغنم بمضاهاة تعداد الحصى

(١) مثلان آخران — يمكن ترتيب الألفاظ الآتية وفقاً للسلم التجريدى : محمد خليل — أحمر الشعر — ذكر — رجل — قاهرى — مصرى — إنسان . هذا المثل يوضح أيضاً تخليص صفات عامة من مدركات خاصة معينة . مثل ثالث : الأهرام — جريدة يومية — مصدر معلومات الشعب — مطبوعات . وهذا المثل الثالث بدوره مرتب حسب التطور التجريدى .

بتعداد الغنم . كل حصاة فى هذا المثل عبارة عن تجريد يمثل وحدة (oneness) من الغنم – أى قيمتها العددية ، ولأننا نجرد من حياة الواقع على أسس متحدة ومفهومة ، فإن القيم العدديه للحصى تحمل فى نفس الوقت قيما عدديه للغنم . س ، ص وغيرها من الرموز الحسابية هى رموز شبيهة بالحصى بالرغم من أنها فى مستوى أرقى ، وهى رموز لها وظيفتها وفائدتها فى التنبؤ بحوادث ، وفى تنفيذ أعمال مرتبطة ، وطالما أن هذه الرموز مولودة بدقة من الحياة الواقعية . فإن العلاقات التى تحملها ممثلة فى رموزها يمكن أن ترد ثانية إلى الحياة وتجعلنا ننظر إليها بعلاقات جديدة لم تكن مرئية فى ظروفها الأولى[1] .

وفى الحقيقة إننا نصل فى عملية التجريد إلى تخليص مبدأ عام ، هذا المبدأ يمكن أن تخضع تحته الظواهر التى استخلصنا منها هذا المبدأ، والظواهر الأخرى التى لم نعرفها بعد، والتى قد نكشف فيها اشتراكاً مع الظواهر التى استخلصنا منها مبدأنا ، بمعنى أننا إذا وصلنا لعملية تجريد أن ٢ + ٣ = ٥ فإن هذا القانون ينطبق على كل الأشياء الواقعة تحت خبرتنا : كبرتقالتين + ثلاث برتقالات = خمس برتقالات ، والأشياء التى لم تقع بعد تحت خبرتنا : مثل ٢ من أى نوع سنصادفه فيما بعد + ٣ من نفس هذا النوع يعادل خمسة . فالتجريد إذا عملية كشف القانون العام الذى يستتر وراء مظاهر الأشياء الكونية، وهذا القانون يسهل على

(١) G.f.S.I. Hayakawa, *Language in Action*, N.Y. : Harcourt Brace and Co., 1941 pp. 121-134.

الإنسان إخضاع البيئة واستغلالها ، وتنظيم علاقته بها ، وبدونه تظهر البيئة فى حالة فوضى ، تختلط فيها القيم والعلاقات وتظهر قليلة النظام. ولعل أهم ميزات الإنسان بالنسبه للحيوان قدرته على التجريد وابتكار «الرموز» التى تحدد هذا التجريد ، فكشف الرموز الحسابية ، والكتابية ، والعلمية ، والفنية ، المجردة، هو كشف يساعد الإنسان على معالجة كمية كبيرة من الخبرة فى قليل من الوقت، وبهذه الطريقة يمكنه أن يحدث تقدماً سريعاً فى سلم المدنية .

الفروق فى إدراك الرموز المجردة : غير أن هناك فرقاً واضحاً بين رموز وأخرى، وبين رؤية شخص مثقف لرموز معينة، ورؤية آخر غير مثقف لنفس هذه الرموز ، وهو فرق راجع لنوع خبرات الرائى . فالرمز « كرسى » قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية على أنه مقعد يستخدم للجلوس ، ويحتمل أن يراه المصمم من ناحية تركيبه بشكل عام يخضع فى نظامه لعلاقات جمالية بين تفاصيله بعضها وبعض وبين الكل . فالمصمم يبحث عن « محصلة » علاقات التفاصيل الجمالية فى حين أن المصور يهتم بوظيفة الكرسى الفنية داخل صورته ، أى أنه ينظر إلى الكرسى بالمنطق الفنى الخاص بخبراته فى التصوير. فى مناقشة بين متخصص فى العلوم وفنان ينظر الأول إلى الشمعة فيشاهد عملية إحتراق ، يحلل طبقات الشعلة وينظر إلى كل لون على أنه تفسير لاحتراق من نوع معين. ليس موضوع اثارة الفنان هو هذا النوع من الخبرة، فالفنان إذا نظر إلى الشمعة لا يجردها إلى علاقات بين الخطوط والألوان والمساحات . أى أن الرائى

يضفى على الرمز الموضح أمامه معانى تتناسب مع خبراته الماضية . ويتضح لنا من ذلك أن الرموز بوضعها المألوف الذى تستخدم به فى الحياة اليومية ، أو بمعانيها التى يمكن استخراجها من القاموس، لا تحمل خبرات من أنواع عميقة . بل إن تحميل الرمز بنوع عميق من الخبرات أمر يتوقف على عمق خبرات الرائى ونوعها . ولعل أحد الفلاسفة كان حكيما عندما قال « إن كل ظاهرة بسيطة تحتاج إلى عقلية غير عادية لتفسيرها » .

ليس ظهور الرموز بشكل مبسط دليلا على أنها بسيطة . وليس معنى تعرفنا على المعانى المصطلحة فيما ننظر إليه من الأشياء دليلا على أنها فقيرة فنياً ، إذ يجوز أن يكون المانع وجود غشاوة على أعيننا تخفى عنا الرؤية الصحيحة ، وتقوم هذه الغشاوة كحجر عثرة أمام الرؤية ، وتقيدنا عند كشف أيه خبرة جديدة فى المرئى . يتضح من ذلك أن النظرة العادية فى الفن والطبيعة هى نظرة فقيرة قليلة الخبرة لا ترى فى الطبيعة ولا تستمتع فى الفن إلا بمعان ضيقة سطحية يعوزها التعمق . الواقع إن التجريد فى الفن ما هو إلا عملية تخلص من هذه الحالة الشائعة فى الرؤية لتتكشف لنا الأشياء بمعانيها الفنية الكامنة . وبنفس الطريقة يمكن أن نحلل بالتفكير المعنى المعروف عن كل من الدراسة النظرية والعملية ، أو الشقة المشهورة بين التصميم والتنفيذ . فالشائع أن صلة كل دراسة بالأخرى طفيفة ، وأن هذا موضوع وذاك موضوع آخر . والواقع أن كل جانب نظرى يستمد أصوله المجردة من الجانب التطبيقى العملى ، والناحية العملية ما هى إلا تطبيق للأساس

النظرى أو للخبرة الفنية المجردة المخلصة فى شكل نظرية أو تصميم .
وما من شك فى أن كل فيلسوف – وهو يفكر فى نظريات يجمع خبرته من الحياة الواقعية فى أثناء كتابته النظرية، وعندما ينشغل بالتطبيق العملى فى الحياة الواقعية يستفيد من مبادئه النظرية المجردة. فليس هناك إذاً حد فاصل بين ما هو نظرى وماهو عملى، فنحن نرى الأساس العلمى فى الحياة الواقعية، والحياة الواقعية وقيمتها متضمنة فى الأساس العلمى المجرد.
ولعل هويتهد كان على صواب فى تحديده وظيفة الفن على الأساس التجريدى إذ يقول : « إن وظيفة الفن هى عكس المجرد فى المحسوس والمحسوس فى المجرد »[١] وهويتهد يشير إلى ضرورة الاستفادة فى الخبرة العملية من التعميم الذى نصل إليه فى حالة التجريد وبالعكس. ويعبر چون ديوى عن ذلك « بالتعلم من الخبرة » أى القدرة على الاحتفاظ بشىء من خبرة واحدة ليساعدنا على مواجهة الصعاب فى أحد الأوضاع الجديدة. أو القدرة على تعديل الأعمال على أساس نتائج الخبرات السابقة[٢].

بعض مظاهر الفن التجريدية : والتجريد فى الفن له مظاهر مختلفة مع الفنانين المختلفين، ومع أن كتابات هؤلاء الفنانين المتضمنة لطريقة وصولهم إلى التجريد متفقة فى أسس كثيرة إلا أن لكل منهم فرديته. وللفنانين الحديثين وعيهم الكبير بعملية التجريد لا سيّما الجزء الغامض منها، وهم

---

(١) A.N. Whitehead, *Essays in Science and Philosophy*. N.Y.: Philosophical Library, 1948, p. 151.

(٢) John Dewey, *Damocracy and Education*, N.Y. : The Macmillan Co., 1916, p. 53.

يحاولون تفسيرها بصور شتّى ، وهذا الوعى من طابع الفن الحديث ويعد خطوة تقدمية فى عملية الخلق الفنى لم تدركه العصور الأخرى ، وهذا ليس معناه أن تلك العصور لم تخلق لنا فناً مجرداً ولكن ما نقصده هو أن أهمية النظر إلى عملية الخلق نفسها التى نخرج منها بالتجريد علق عليها العصر الحاضر اهتماماً أكثر من العصور السابقة كما يؤيد ذلك هويتهد حينما يقول : « إن أكبر اختراع أنتجه القرن التاسع عشر هو كشفه لطريقة الاختراع »[١]. ولعلنا الآن نتأمل رأى بعض نقاد الفن والفنانين لنستوعب معنى التجريد : يقول الناقد الفرنسى إلى فور (Elie Faure) فيما يتعلق بالنقل من الطبيعة « لتعرف كيف تنقل ، ينبغى أن تعرف كيف تلخص وتبسط ثم تختاز وتؤكد »[٢] والمقصود بالتلخيص تلك العملية البلاغية التى يقوم فيها الإنسان بقول الكثير من المعنى فى القليل من اللفظ ، والتلخيص فى الفن الشكلى هو تحميل أبسط الرموز الشكلية أكبر المعانى الفنية ، والتأكيد فيه معنى إبراز أهم المميزات اتحسها العين الرائية ، ثم يواصل إلى فور كلامه محدداً معنى النقل على أساس ما ذكر من قبل من معنى التجريد فيقول « النقل هو أن نخلص من فوضى تختلط فيها الإحساسات أهم النقط التى يرتبط بها الانفعال والتى تتحد بواسطة الفكر خلال ممرات غاية فىالعمق ، لا تسمح إلا

(١) A.N. Whitehead, *Science and the Modern World*, N.Y.: The Macmillan Co., 1944, p. 141.

(٢) Elie Faure. *The Spirit of the Forms*, N.Y.: Harper and Brothers, 1930, p. 344.

ببزوغ تلك الذروات ، مبرزة بوضوح علاقاتها الدائمة »[١] وتلك العلاقات الدائمة التى يعبّر عنها فور هى فى الواقع أهم ميزات الشكل الجميل الذى يصل إليه الفنان نتيجة التجريد . فكشف صيغة جميله هو كشف لعلاقة دائمة . يقول هنرى مور : « أرغب أن تعبر الصيغة الكلية — لا العلامات — عن المعنى » ولعله يقصد القيمة التجريدية الدائمة التى يصل إليها نتيجة لدقة العلاقات بين الأجزاء بعضها وبعض وبين الكل . وهذه العلاقات دائمة طالما أتت نتيجة بحث وتركيز وطالما كان بها وحدة ملخصة لخبرات إنسانية يشترك فيها أفراد كثيرون .

رأى بيكاسو : ويؤيد بيكاسو المعنى السابق حينما يقول « أنا أود أن أصل إلى المرحلة التى لا يمكن لشخص ما أن يعرف كيف تعمل صورة من صورى » ، ثم يتساءل « وما الفكرة وراء ذلك ؟ » ويجيب « إننى أرغب بكل بساطة ألا ينكشف من صورى إلا الانفعال الذى تعكسه » وهو يشير بقوله هذا إلى أن كل عملية كشف لقانون ، وكل عملية تجريد ، أو توحيد حسنة (synthesis) هى العملية التى تختفى فيها طريقة التحضير ، وتختفى فيها مصادر التكوين ، ويظهر التكوين بشكله الجديد وعلاقته بالتكوينات الأخرى التى استعار منها الفنان غير مكشوفة . ومن أمثلة ذلك ذوبان السكر فى الماء ، فتكون النتيجة تكوين جديد ليس بالسكر فقط ولا بالماء فقط . كذلك تكوين الماء من أكسجين وإيدروجين لا يدل فى وحدته الظاهرة على وجود الأكسيجين أو

---

(١) Ibid

الأيدروجين. يقول پيكاسو : « لا يوجد فن مجرد بل لا بد أن تبدأ دائماً بموضوع ، وبعد ذلك يمكنك أن تبعد كل آثار الحقيقة الظاهرة ، وسوف لا يوجد خطر عند ذلك ، لأن فكرة الموضوع ستكون حتماً قد تركت أثراً لا يمحى » والمقصود بالجملة «لا يوجد فن مجرد » كما أوضح پيكاسو فى بقية العبارة — أنه لا توجد تجربة عديمة الصلة بالجزء الموضوعى من الحياة بل إن كل تجريد هو وليد ظاهرة ، وله أصل فى الطبيعة ، وينبغى أن يكون كذلك حتى تصبح له قيمة اجتماعية ، ولكن ليس معنى ذلك أن صلة التجريد بالطبيعة أو بالجزء الواقعى من الحياة هى صلة واضحة الأثر فى الجزء الختامى للصورة ، إذ أن قيمة الفنان تتحدد بقدرته على الوصول إلى التجريد دون أن يشعرنا بالمصدر. ولكن پيكاسو يسأل مستنكراً « أتعتقد أنه يهمنى أن تمثل صورة من صورى شخصين » ثم يستمر پيكاسو فى عبارة تدل على قدرته على تفهم موضوعه ، « على أنه كان لهذين الشخصين وجود بالنسبة إلىّ ولكن لم يعد لهما وجود الآن. إن رؤيتى لهما أعطتنى إنفعالاً أولياً ، ولكن وجودهما أخذ يقل وضوحاً حتى استحالا إلى وهم ، ثم اختفيا كلية ، أو بمعنى آخر لقد تحولا إلى كل أنواع المشاكل ، فلم يصبحا الآن شخصين كما ترى ، ولكن صيغاً وألواناً : صيغاً وألواناً تحمل فى نفس الوقت ، فكرة شخصين ، وتحتفظ بكل نبضات حياتهما»[1].

وواضح من كلام پيكاسو أن عملية الخلق الفنى التى تنتهى بنا إلى كشف الصيغة الفنية العامة أو « المجرد الفنى » هى عملية يعتريها تغيير أو كما

(١) Cf. *The Creative Process*, N.Y.: Mentor Books 1955, pp. 55-60.

عبرنا عنه من قبل : تطور ،لا يقوم فيها المرئى من الأشياء إلا بالبداية التى تثير الفنان، ولكن علاقة المرئى بالفنان هى علاقة تفاعل واندماج تنتهى بنتيجة تختلف عن البداية، ولها من كيانها ما يوصف بالجدة التى لا يمكن أن تعرف قبل بداية العملية نفسها . يدعم ذلك پيكاسو حين يقول « لا يمكن أن تخرج الصورة من حيز الفكر وتنتهى قبل أن تنفذ : وبينا هى فى حالة التنفيذ فإنها تتغير مع تغيير فكر المصور ، وعندما تنتهى فإنها تستمر فى التغيير تبعاً للحالة العقلية التى يوجد عليها أى راء ينظر إليها »، انظر شكل(٢٤) . ومن هنا يظهر خطأ الفكرة الشائعة عن التبعية فى الفن التى تهدم جوانباً كثيرة من النقد الفنى ، ومن عملية الخلق نفسها ، كقولنا إن فلاناً يتبع التقليد المصرى ، أو التأثرى ، أو الكلاسيكى ، إلخ ، بمعنى إيضاح قيمة الفنان داخل هذا التقليد علماً بأنه يعيش فى عصر يختلف عن تلك العصور المنسوب إليها — فهذا أمر لا يدل على دقة فى الفهم ، إذ لو أن كل عملية تجريد فنية كما أوضحنا مع پيكاسو ، لها نهاية لا تعرف قبل الإنغماس فيها لكانت كل نتيجة يصل إليها الفنان تسجل نوعاً من الجدة يصعب معها معرفة نوع المدرسة التى ينتمى إليها هذا الفنان الذى ننقده . فتقسيم الفنانين إلى تأثيريين وتكعيبيين ما هو إلا تقسيم يقرّبنا من فهم نوع تفكير الفنان ، ولكنه تقسيم له حدوده وفيه نواح كثيرة من النقص . ولئن كانت هذه التقسيمات تيسر لنا عمليات تفهم التاريخ فإنه لا ينبغى أن ننس القصور الذى تحمله إذ أنها تحرمنا رؤية الجديد فى كل عملية خلق . وكما يقول پيكاسو « عندما كشفنا النزعة التكعيبية لم يكن عندنا

أى قصد لكشفها بل لم يكن هدفنا حينئذ إلا التعبير عما هو مكنون فى أنفسنا »[١] فالكشف كما نرى من كلام پيكاسو أمر عارض، أو بعبارة أصح ، يحدث كنتيجة مصاحبة لعملية الخلق نفسها . ومعنى هذا أيضاً أن طراز الفنان له فرديته وله دائماً نموه وجدته . ولننتقل الآن إلى تحليل عملية التجريد مع فنان آخر لعله يزودنا بإيضاح جديد لمعنى سلّم التطور ، أو فكرة الهرم ، معنى النهاية التى تختلف عن البداية . معنى الخلق الفنى على أساس التجريد ، والفن على أنه مجرد .

رأى چين هيليون : يقول هيليون (Jean Helion)، (١٩٠٤ –) « إنى لم أتخير الوضع التجريدى بدون وعى » ولعله يقصد أنه ليس بمقلد أعمى لهذه النزعة من الفن . « إنى قد انتهيت إلى ذلك عن طريق ما تفهمته من تاريخ التصوير ، بالتأثيرات التى كنت أحسها، وبخيالى الشخصى » . ويذهب هيليون مذهباً عميقاً فى بحثه عن التجريد وهو يصف لنا عملية الخلق التى يمر بها إذ يقول « أنا أصور كما لو كنت أعزف الموسيقى التى كتبتها من قبل – ثم اتبعها شكلا شكلا ، ولوناً لوناً ، ولكنى أضع نفسى فى ظلالها ، أنفخ الأحجام برئتىّ ، وأدقها بذراعى ، إنى أتبصر فى مسافاتها ، إنى ألعب على كل الاختلافات التى توافقها حيثما يمكن للانفعال أن يفرغ نفسه . إن التعبير ما هو إلا فرصة أخرى للغرائز لتضع حملها ، وللفكر ليتضح ، وللعين لترضى ذوقها » ثم يختم هليون وصفه بجملة يتفق فيها مع ما ذكرناه بالنسبة لپيكاسو حينما قال :

(١) *Ibid*, p. 58.

« أنا أود أن أصل إلى المرحلة التى لا يمكن لشخص ما أن يعرف كيف تعمل صورة من صورى » إذ يقول هيليون « ثم أزيل كل الخدوش من الصورة وذلك لكيلا أسمح بظهور أخطائى عن طريق تلك الآثار التى ربما كانت موضع فشلى » ، شكل(١٦). وبعد ذلك يكاشفنا هيليون بقوله إنه بالرغم من تحكمه فى الموضوع لا يرى نفسه إلا فى حيرة كأى فنان أو عالم حينما تذهله دقة الموضوع : «لقد اختلط على الأمر كما اختلط على كل فنان جاد عرفته . وذلك لأن الأشياء التى نعالجها فى أساسها معقدة ووسائلنا فى معالجتها محدودة ، ولكنى لا أرضى أن أتناولها بالتقليل من قيمتها . إنى أحاول أن ألقى عليها أكثر ما يمكن من الضوء كلما أمكن ذلك وأمتنع عن تأملى لها من جانبها المظلم » .

اللاموضوعية : فى اللحظة التى كانت تنتشر فيها الحركة التكعيبية فى فرنسا ، ظهرت نزعة أخرى فى أوربا محورها إهمال الموضوع كلية والانتحاء منحى تجريدياً خالصاً . وكان بعض المنتمين لها يبدءون أحياناً بموضوعات طبيعية ، ولكنهم يصلون فى النهاية إلى البعد عن المصدر الأصلى ، ويتجهون إلى التجريد . كان كل همهم أن يكشفوا أشكالا جديدة ، وأنواعاً حديثة من التكوينات . فالفنان التجريدى الذى يخلق صوره من أعماقه غير معتمد على موضوع طبيعى يتوقع من الرائى أن يقدر صوره على أساس قوة ألوانها ، وأشكالها ، وتنظيم هذه الأشكال داخل فراغ الصورة ، ولكى يميز عمله عن عمل المعسكر الآخر ، نجده يصفه بأنه لا موضوعى . وأحياناً يلقبه « تكوين » ، وهو يشير بذلك إلى

أن المادة التى يشكل بها صوره أصيلة ، ومن بنات أفكاره . وإذا لجأنا للقاموس لتفسير كلمة مجرد (abstract) نجد معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء ، ولكى تستخلص الجوهر من منظر طبيعى ، أو من يقره ، يصح أن تنتهى فى الرسم بمجموعة من المستطيلات ، والمثلثات ، وفى هذه الحالة لا يستطيع أحد سوى الفنان نفسه أن يحدثنا عن المصدر الطبيعى الأول لخلقه الفنى . وعلى ذلك تختلط عملية التجريد هذه بعملية إهمال الموضوع بالنسبة للرائى العادى ، وعلى ذلك لا يجب أن نحاول عمل فاصل حاد بين النزعتين ، إذ أن أهميتهما فى تأثيرهما على التصوير وعلى طريقة الرؤية الحديثة . والفن اللاموضوعى أو الفن الخالص يطلق عادة على التصوير والنحت الذى يعمل بدون قصد تمثيلى سواء أكانت له صلة طفيفة بالطبيعة أم لم تكن له صلة إطلاقا .

وكان من المتوقع للنظرة التكعيبية أن تتجه فى بعض جوانبها إلى هذا الفن المجرد الخالص أو اللاموضوعى (Non-figurative) الذى يصر على عدم إتخاذ أى شكل طبيعى حتى كنقطة ابتداء . وترتكز عقيدة الفنانين الذين اتجهوا هذا الاتجاه ، على أن الإيقاع فى الخط واللون هو الذى يجب أن يعبر عن الحساسية الجمالية للفنان بشكل مجرد خالص مثلما تفعل الموسيقى .

ڤاسيلى كاندنسكى والتعبيرية المجردة : ويعتبر كاندنسكى (Vasily Kandinisky) (١٨٦٦ – ١٩٤٤) زعيماً للفن المجرد وهو روسى ، كان له تأثير كبير على جيل من الفنانين التجريديين ما زالوا

يعيشون حتى الآن على ما ورثوه منه . وقد ظهر تأثيره سنة ١٩٠٠ عندما كتب كتاباً عن العنصر الروحى فى الفن وجهه لزملائه وتابعيه . ويعد كاندنسكى مصوراً تعبيرياً أعماله تجريديه ، وتستطيع يده أن تنقل انفعاله إلى خطوطه وألوانه التى يستخدمها . وكان كاندنسكى أول سفير للفن التجريدى رحل إلى أمريكا . وفى نيويورك متحف للنزعة اللاموضوعية يضم أعماله وأعمال موهولى ناجى ، ورودلف باور . وقد تأثر بأعمال كاندنسكى ذات الطابع الموسيقى كل من چون ميرو ، وپول كلى .

ڤان ديوسبرج وپيت موندريان: وقد أنتجت هولندة نزعة تجريدية عملية أخرى كانت نتيجة تعاون الفنانين والمعماريين ، وقد أسس هذه النزعة ڤان ديوسبرج (Van Doesburg) (١٨٨٣ — ١٩٣١) وپيت موندريان (Piet Mondrian) (١٨٧٢ — ١٩٤٤) ، مستخدمين المربع والألوان الثلاثة الأساسية ، وقد تمكن هؤلاء الفنانون من أن يصمموا واجهات المنازل ، متأثرين بنزعة التصوير التجريدية ، وبالنحت الذى لا يحتاج إلا إلى تكبير ليصبح عمارة ، وبالمجلات التى تضع أشكال الخط فيها وصورها بمساحات هندسية ، كما يلعب الفنان بمساحات ألوانه . فأحس موندريان بأن الزاوية الرأسية هى العلاقة الوحيدة الدائمة . وهو أول مصور نادى بتحرير الصورة من إطارها التقليدى ، ويعد چين هيليون من الذين شايعوا هذه النزعة فى فرنسا ، انظر الأشكال (من ١٧ إلى ٢٣) .

الباوهوس : وقد نمّا الباوهوس الألمانى الذى أسسه سنة ١٩١٩ المعمارى جروبيس (Gropius) هذه النزعة التى ورثتها أمريكا عندما

انتقل إليها الباوهوس عن طريق معماريين مثل ميسى ڤان در روه (Mies van der Rohe) إلى موهولى ناجى (Moholy-Nagy) ، (١٨٩٥ — ١٩٤٦) بفتوغرافياته المشهورة ، وهى مبنية على نزعة كشفها مان راى (Man Ray) أساسها تأثر بعض الأوراق الحساسة بالأجسام عندما تعرض لها بشكل مباشر ، وأصبح لهذه النزعة مقلدون كثيرون ، وقد استطاع موهولى ناجى ، ومان راى ، أن يوسعا جمهور مقدريها ، شكل(٢٥) .

پول كلى : وسيظل كلى (Paul Klee) (١٨٧٩ — ١٩٤٠) فناناً لم يوفه أى ناقد حقه من الشرح والإيضاح ، ولكلى اثنى عشر طرازاً وكل منها ينحو منحى شاعرياً (fantastic) فهو يبنى صوره أحياناً بأعواد الثقاب ، وأحياناً يثنى خطاً ويخلق منه بلياتشو ، أو شخصاً جباناً ، أو ينتقل من انشغاله بمنظر طبيعى مؤسس على فكرة الموزايكو إلى تحويله إلى رسم شرقى ، أو ينسج (معتمداً على خياله) مجموعة من المربعات الملونة تذكرنا بتدريسه لطبع المنسوجات عندما كان مدرساً فى الباوهوس . وليس لكلى تابعون أو تلاميذ ، وبالرغم من أنه يعد قريباً من النزعة السريالية إلا أنه لا يمكن إدراجه تحت أية نزعة معينة ، شكل (٢٧) .

الفصل الخامس

من الوحشية والتعبيرية إلى الرؤية البريئة

هنرى ماتيس والنزعة الوحشية : بدأ ماتيس (Henri Matisse) (١٨٦٩ - ١٩٥٤) يدرس الفن بعدما شق عصا الطاعة على والده الذى كان يرغب بالحاح أن يمتهن ابنه القانون . وبعد أن استمر فى دراسته فترة من الزمن ؛ تمكن من أن يرأس جماعة من الفنانين هدفها التصوير الإبتكارى عرضت أول إنتاجها سنة ١٩٠٥ ، وكان لها اتجاهات ثورية مغايرة لما كان مألوفاً لدرجة أن الصحف لقبت هذه النزعة بالوحشية (Fauvism) نسبة لخروجها عما هو متبع وعنايتها بالفنون ذات المظهر البدائى : كفن جزيرة كريت، والفن البيزنطى ، ونسيج الفن القبطى ، حتى الفن الإفريقى كان من مكتشفات هذه النزعة قبل أن يحتضنه بيكاسو . فالمدرسة الوحشية تمثل الثورة المبكرة التى أعلن بها فنانو القرن العشرين عدم رضاهم عما كان شائعاً من اتجاهات فنية ، وكان لمعارض جوجان ، وڤان جوخ قصب السبق فى بداية الثورة .

كانت أغلب المحاولات فى بداية القرن العشرين أكاديمية ، وتردد التقاليد المحفوظة التى تمتلىء بالتظليل وبالأضواء المألوفة . تمكن الفنانون الوحشيون من أن يظهروا على مسرح الفن بأشكالهم ومساحاتهم القوية

ذات اللون الأسود ، وكانت تشتمل على كروكيات أخاذة ، ولكنها غير كاملة . وكان فنانو النزعة الوحشية من الشباب ، بينهم ماتيس ، عضو الجماعة الأولى ، وعمره ٢٨ عاماً ، وكذلك براك ، وفلامنك ، وراءول دوفى ، وديران ، وماركيه ، وڤان دنجن . وقد تمكن الفنانون الوحشيون من أن يحرفوا فى الأشكال بحرية ،واستخدموا ألواناً حية تلقائية، باذلين جهدهم ليحرروا نزعات الفنان الفطرية . وبالرغم من عنفهم فقد تأثروا بنزعة فرنسية تقليدية ذات طابع زخرفى . وقد عرض ماتيس ، وديران ، وبراك ، ورووه ، ودوفى ، وغيرهم ، فى معارض مشتركة على أساس أنهم يمثلون النزعة الوحشية ، وقد استمرت النزعة ثلاث سنوات فقط ولكن تأثيرها كان عالمياً وذا قيمة باقية ، وقد كان فنانو النزعة الوحشية يشعرون الرائى أحياناً بأنهم كالصبية العنيدين الذين يرغبون فى الوصول إلى بغيتهم رغم كل شىء .

ويرجع السبب فى تسمية هذه النزعة بالوحشية ، أو بالحيوان المتوحش ، إلى اصطلاح استخدمه أحد الصحفيين ويدعى لويس ڤكسل (Louis Vauxcelles) للسخرية من إنتاجها ، بعد أن رأى تمثالا من البرونز من طراز عصر النهضة موضوعاً وسط المعرض الذى خصص للفنانين الثائرين ، قال : « دوناتللو وسط الوحوش » (Donatello au milieu des fauves) وقد ثبت هذا التعبير بعد ذلك كاصطلاح يشار به فى نوع من الاستخفاف إلى معرض ماتيس وأصدقائه — على أنه قفص الوحوش .

كان الوحشيون متنوعين فى طباعهم ولكن كان هناك شىء مشترك

بينهم ، فقد ابتعدوا بقصد عن محاكاة الطبيعة ، على عكس ما اتبعه الفنانون التأثريون ، فلم يحاول الوحشيون تصوير منظر ما كما رأوه في الطبيعة ، ولم يحاولوا بذل جهدهم ومهاراتهم لتخرج صورهم في ثوب طبيعي ما أمكن ، ولكنهم اتجهوا في البحث عن حقيقة من نوع آخر كانوا هم خالقيها . ولم يلزموا أنفسهم بجو السماء ، ولا بشكل الشجرة ، ولا بأى تأثير عارض يمكن أن تبرزه الطبيعة للعين ، فقد حاولوا أن يخلقوا عالماً من الألوان والخطوط والمساحات ، لها قوانينها الذاتية ، من تباين وتوافق ، وإيقاع ؛ قوانين إذا اتبعها الفنان أخرج نفسه أوتوماتيكياً من تصوير الأشكال كما تبدو في الطبيعة ، وكانت بذور هذه النزعات موجودة في فن سيزان ، وفان جوخ ، وجوجان . وفى بداية القرن العشرين توسع الفنانون في هذا المعنى وطبقوه بشكل واع تسنده النظريات ، وكانت هذه الفكرة — كما يبدو — هى الخامة التى مثلت خلاصة الاتجاه الفنى الذى اجتاح العصر .

وفى سنة ١٩٠٨ انفصل فنانو النزعة الوحشية بعضهم عن بعض ، فاللهب المتدفق الذى بدءوا به نزعتهم (قارب نهايته) ، وبقى ماتيس الذى كان عليه أن يجتاز أصعب مرحلة . كان ماتيس فيما بعد عضواً في الصالون ، وكان ينسخ صور الفنانين القدامى بطريقة متقنة مكنته من أن يبيع نسخه إلى المتاحف الإقليمية . وكان هذا دليلا على أنه ابتعد عن الثورة الأولى ، ولم يعد يرغب في الرسم . ولكن بمضى الزمن كان عليه أن يجتاز مرحلة أخرى مكنته من أن يحس بقيمة السطح الكلى

الملىء بالحيوية . وكان لمعرض الفن الإسلامى الفضل فى إشعاره بقيمة فن السجاد الشرقى . ومنذ ذلك الحين وهو فى شغل شاغل للبحث عن اللون ، وعن الأشكال التى كان لها الفضل فى تبييض وجه التصوير الحديث .

ومع التجاوز عن بعض الفترات القليلة كان هذاهو اتجاه ماتيس لمدة تقرب من ٤٠ عاماً . فصوره لا تنمو فى اتجاه خط بيانى ، ولكنها تتركز حول فكرة محورية . وقد كان الإيقاع ، ومناظر السكارى التى رسمها بطريقة مسطحة، تشبه طريقة الإعلانات على أرضية زرقاء . وبعد ذلك تمكن من أن يجد الموضوعات التى كان مقتنعاً تماماً بها ، وهى نساء فى مدخل ، أو مجموعة من الأثاث فى ركن غرفة . وكانت رحلته إلى مراكش سنة ١٩١١ من الأسباب التى ساعدته طول حياته ، إذ مكنته من أن يحس فن الشرق فى تصوير النساء وما حولهن . ولم يحدث أى تغيير قاطع فى اتجاه ماتيس التصويرى الذى كان يسير فيه ، ويعتبر بالنسبة له كعالم مغلق . فقد كانت نماذجه الطبيعية للنساء تقف أحياناً من المقعد الذى تجلس عليه، وتمتد أو تنام فوق أريكة من أرائك الحريم، مرتدية سروالا ذا لون أخضر ، وتحتوى صور ماتيس على شخص يغير أوضاع الزهور ، فى آنية ، ويفتح ثغرة صغيرة فى اللون الأخضر الكاسى الذى يملأ جانباً من الصورة ليتيح للمتفرج رؤية العالم الخارجى . كل هذا بألوان يتمشى بعضها مع البعض فى علاقات من الأحمر الوردى ، والقاتم، والقرمزى، والبرتقالى، والتركوازى، والأخضر، التى لم تكن مألوفة فى ذلك الوقت . ويعتقد ماتيس أنك لا ينبغى أن تقارن فى رؤيتك

الفنية بين الصورة ومصدرها الطبيعى ، واقترح مرة الطريقة التى يجب أن يتبعها الشخص لكى يستمتع بالصورة قائلا : « عندما تنظر إلى الصورة ينبغى أن تنس ما تمثله » .

وقد تبلور طراز ماتيس وازدهر عندما جاء إلى نيس ، وقد ذهب هناك للمرة الأولى سنة ١٩١٧ بعد أن أنتج صوراً مثل (L'Italien) والآن تحتوى فرنسا على حجرات كثيرة تضم أعمال ماتيس ، وهى مليئة بالستائر ، وأشكال السجاد ، وورق الجدران ، وحديد الشرفات وقطع الأثاث ، وكل هذه العناصر كانت تخدم صوره التى كانت مليئة بالألوان وكثيراً ما أمضى ماتيس الوقت الطويل جاثياً على يديه وركبتيه متفحصاً سجادة من السجاجيد الشرقية ، وفى فترة نيس تمكن من أن ينسج هذا السجاد فى صوره التى كان يستخدم فيها كل الوسائل المنزلية التى كان يعشقها، انظر شكلى (٣٣ ، ٣٥) .

وقد تقبلت أمريكا ماتيس سنة ١٩٢٩ عندما منحته مكافأة كارنيجى الدولية ، وهذه إحدى المرات التى نجح فيها الفن الفرنسى واكتسب نصراً رسمياً فى الولايات المتحدة ، ومنذ ذلك الوقت وقد تمكن ماتيس من أن يخلق أشياء أخرى لها وهجها ، نسجها بيده التى حررت اللون .

چورج براك : وفى سنة ١٩٠٨ تمكن براك (Georges Braque) (١٨٨٢ —) من أن يتجه إلى المعسكر المنافس الذى كان يتزعمه پيكاسو . ويعتبر براك من أوائل الفنانين الذين لعبوا بمساحات ذات

مظاهر مختلفة فى الصور من الناحية التكعيبية . ومن مؤرخى الفن الحديث من يرى أن براك كان سبباً فى جر پيكاسو فى نفس هذا الطريق ، وجعله يهتم بقيم السطوح التى يعيب بعض النقاد على هذه النزعة أنها اتجهت إتجاهاً ليناً . بعد ذلك اكتسبت صوره شيئاً من الاستقرار ، وأصبح لها طابع مألوف ، وقد اشتملت على الجيتارة ، وعلى طبق الفواكه ، والعنب ، والخوخ . ويعتبر براك من أوائل الفنانين الذين يقولون معانى كثيرة فى قليل من اللغة الفنية ، وفى كل صيغه ، وقيم سطوحه ، وألوانه ، يثير اهتمام الرائى ، انظر شكلى (١٢ ، ١٤) .

أندريا ديران : وكان أندريا ديران (André Derain) (١٨٨٠ — ١٩٥٤) من أكثر فنانى النزعة الوحشية ذهاباً للمتاحف ، وكان كثيراً ما يعكس تأثراته وبحوثه عن الماضى فى صوره ، وقد ظهر تأثير الفن الإفريقى ، والرومانسكى ، وصور الفيوم ، وأعمال الفنانين القدامى التى نقلها من متحف اللوفر ، على فنه . وعلى ذلك أصبح من المعتاد الإشارة إلى ديران على أنه كثير الاستعارة (eclectic) وأن فنه مألوف ، فى حين أن أعماله الفنية بالنسبة لشخص عادى تجعله يحس بالسعة ، والاستقرار . وقد كانت صوره على عكس صور پيكاسو وأصدقائه الذين رأوا أن الفن الفرنسى يسجل باطراد تغيراً مستمراً . وفى الفترة التى كان ينتمى فيها ديران للنزعة الوحشية ، كانت ألوانه تثير الانتباه ، وفى سنة ١٩١٠ حاول أن يستخدم الاتجاه التكعيبى على أساس أن يبقى محافظاً على الطبيعة ، وقد تمكن من ترجمة بعض المناظر الطبيعية فى صوره التى كانت تسطع فيها الشمس .

موريس دى فلامنك : أما بالنسبة لفلامنك (Maurice de Vlamink) (١٨٧٦ –) فقد وصل لونه ، بعد أن ترك النزعة الوحشية إلى نوع من الهدوء، وصور فى شمال فرنسا فى مكان يسقط فيه المطر ، وقد تمكن من إنتاج صور جميلة لطين المطر تعد من أنجح الصور فى هذا الاتجاه . واستطاع فلامنك ، الذى كان فيما مضى من سباقى الدراجات ، من أن يتابع الجو . وهو يأخذنا إلى الحقول الشاسعة ، ويمكننا من أن نشم الأرض التى وطئتها حوافر الجياد ، وكلما تمكن من تصوير ذلك أخذت ألوانه فى الثقل ، وأخذ يضع الأزهار فى أوعية سميكة ، ويحول الطول العادى لرغيف العيش إلى طول غير مألوف ، وكل هذا كان يساعد فلامنك على الاقتراب من موضوعه .

راءول دوفى : وكان لاكتشاف طريقة الإيجار أثره على الفنان راءول دوفى (Raoul Dufy) (١٨٧٧ – ١٩٥١) الذى كان معروفاً فى فرنسا وأمريكا . وقد كان لدوفى تأثير واضح على صور المجلات ، والأزياء الحديثة ، وقد تمكن من أن يصمم الحراير لأسواق الملابس الكبرى فى باريس . واستطاع أن يكسب صوره شيئاً من طرزها وقيمها الدائمة . والناظر لأعمال دوفى يستمتع بالرقة التى يضعها فى أوراق الشجر ، وبالدفء الذى يضعه فى خضرة الأرض ، انظر شكلى (٣٤، ٣٦) .

النزعة التعبيرية : وفى الوقت الذى حاولت الحركة التكعيبية فيه التحليل ، واتجهت المدرسة الوحشية نحو التحرر ، كانت النزعة التعبيرية تحاول إطلاق عنان الانفعالات ، ولم تكن هذه الانفعالات

من النوع المنمق ، فقد تحولت من القوة الجنونية التى كان يعبر بها ڤان جوخ ، إلى الألوان السوداء التى استخدمها رووه . ولكن فى كلتا الحالتين كان الحماس بإخلاص . فعندما يصور الفنان من قلبه تصبح طريقته الفطرية هى المثلى، فخطوط الفرجون لها قوتها التعبيرية ، وهى فى تدفقها تطمس كثيراً من التفاصيل ، أو تمر عليها مراً سريعاً ، لكى تترك المجال للتعبير عن صفة كبرى أو اتجاه عام . وقد نجح التصوير التعبيرى فى أن ينقل حيويته المتدفقة إلى الرائى ، وعلى ذلك نجح فى تأديته لمهمته .

چورج رووه : ومع أن رووه (Georges Rouault)(١٨٧١ —) ذهب إلى أكاديمية مورو (A. Moreau) مع بقية فنانى النزعة الوحشية ، وكان فى وقت ما أحد المشتركين فى معارضها ، إلا أن فنه رغم ذلك لا يمكن أن يوضع فى نفس التقسيم الذى يوضع فيه فنهم . ففن رووه له أصالته التعبيرية ، وقد ثار رووه قبل عام ١٩١٠ ضد النزعتين : الهيبكريسيه والمادية ، وقد كان لهذا تأثيره فى خروجه على الأوضاع المألوفة . فالمسيح الذى يقوم برسمه ، شكل (٢٨) ، ما هو إلا صورة خيالية عن قسوة الإنسان ، ونساؤه الساقطات أشبه ما يكن بجانب من لحم البقر ، ولكن فى حالة تعبيره عن شخصية البليتشو فإنه يعبر عن الشفقة ، ويوضح لنا تعبيراً عالياً يمس الوجدان ، وكل هذه الانفعالات المستعرة تلتهب بعمق داخل ملامس السطوح فى تصويره ، انظر شكل (٢٩) .

ونمط رووه الفنى يرجع بنا إلى ماضيه أيام تتلمذه على صانع

نوافذ معشقة بالرصاص ، وقد تمكن بهذه الطريقة من أن يتعلم شيئاً عن زجاج القرون الوسطى ، ظهر أثره فى احتضانه لانجاهاته المحدبة ، وألوانه القوية ، وقيوده الثقيلة ، وقد تحول الرصاص الذى كان يحدد الزجاج إلى مساحات سوداء تحصر أغلب الأجسام التى يصورها رووه . وإذا سمح الإنسان لأحد أصابعه بالمرور على سطح لوحة من لوحات هذا الفنان فإنه سيكتشف طرقات عميقة ، ومرتفعات واضحة ، وسطوح لها وميضها وغناها . ويعتبر رووه أكبر فنانى العصر الحديث الدينيين ، ويحسبه الكثيرون الفنان الدينى الوحيد فى هذا العصر . وإحدى صوره التى فيها صلب المسيح لها هذه القوة التى تجعل الأعين تلتصق بها فى تفكير عميق.

أميدو مودجليانى : وقد تمكن مودجليانى (Amedeo Modigliani) (١٨٨٤ — ١٩٢٠) من تشويه أشكاله ليصل إلى الجانب التعبيرى ، وقد اكتشف بطريقة عملية إطالة بعض الأجزاء لتؤدى له هذا التعبير . وقد أعاد هذه العملية مراراً وتكراراً ثم انتهى إلى نمط مهذب له أصالته الشكلية . ويكوّن مودجليانى صوره عن طريق اشكال بيضاوية ، ويعالج هذه الأشكال بطريقة رقيقة ، وتعبر صوره النصفية (portraits) عن الطراز السيكلوجى للمرأة التى عاشت بين حربين، شكلى (٣٠، ٣١) . وكان لانتحاره سنة ١٩٢٠ أثره فى فقدانه كثيراً من الشهرة .

الرؤية البريئة : عندما حاول التكعيبيون تجنب الصور القصصية ، فقدوا شيئاً إنسانياً نتيجة لهذا الانجاه ، وفى الوقت الذى نحا فيه التصوير منحىً ذهنياً بشكل متزايد ، ظهر الفن البدائى فى الأفق ليعوض الناس

شيئاً عما فقدوه ، ويحقق لهم بعض أحلامهم وميولهم ونزعاتهم الهروبية . وطبيعى أن يكون كل من الفن الشعبى والتصوير الساذج متيسراً ، ولكن بدلا من أخذه فى الاعتبار سجل كثير من الكتّاب مقالات مطولة عنه ، وناقشوا واختلفوا فى تسميته ، حتى أن بعضهم تساءل لماذا يوجد هذا الفن على الإطلاق ؟ وقد سمى مصورو هذه النزعة بالبدائيين ، وسموا أحياناً أخرى بالفطريين ، أو المصورين الشعبيين ، أو بالمصورين الذين علّموا أنفسهم بأنفسهم . ولأنهم لا يزاولون الرسم إلا مرة كل أسبوع فقد سماهم البعض بمصورى أيام الأحد . ومن العسير الإجابة عن السؤال الذى يستثار عادة حول فنهم : هل حقًّا يرى هؤلاء الفنانون العالم بالطريقة التى يرسمونه بها ، أم هم يدعون ذلك ؟ والحق أن هؤلاء الفنانين يشاركون فى قيمة تتضمن صفة البراءة التى كنا نتمتع بها ، وما زال يتمتع بها أطفالنا ، عندما ينظرون نظرتهم البريئة إلى العالم .

هنرى روسو : وسيظل روسو (Henri Rousseau) (١٨٤٤ — ١٩١٠) « موظف الجمرك » أهم الأسماء الحديثة التى تمثل هذه النزعة البدائية . وقد تمكن روسو قبل مماته من أن يصبح صديقاً لبيكاسو ، وجرترود ستين ، وأبولونير ، وعدد لابأس به من الفنانين ، بحيث كان من غير شك يسير مع المجموعة التقدمية ، ولكنه حتى مماته ظل شخصاً بسيطاً ، ومثاراً لكثير من النكات . وأحد صوره المشهورة صورة كارنفال ليلى (Carnaval Evening) أنتجها عام ١٨٨٦ ، فى الوقت الذى كان يبرهن فيه على أنه يستطيع أن يرسم شخصاً بنسب مضبوطة ،

ويخلق أعجوبة عن طريق ليلة شتوية ، وغابة غير مورقة ، وجو غريب .
بعد ذلك اتجه إلى صور الكارت بوستال ذات المناظر الطبيعية ثم إلى
صور الغابات ، وصورها بطلاقة غير محتملة ، ثم إلى صور نصفية
لأشخاص حاول أن يحاكى فيها الفوتوغرافى المتنقل . وسيظل السؤال مفتوحاً
للمناقشة إذا كان روسو قد عرف حقيقة الفروق بين الأشياء .

وطبيعى كان روسو يحرز تقدماً كلما تابع إنتاجه ، وقد اكتسبت
سماواته عمقاً فضياً ، وكان سروره بتصميم الأوراق ، وجذوع النباتات
وأورقها ، شبيهاً بما يلاحظه الإنسان فى الأقمشة . وقد كان له خيال
خصيب ، وصورته (The Sleeping Gigpsy) تمثل حلماً من أحلام
العالم ، وكانت إحدى محتويات معرض سريالى سنة ١٩٢٦ . وسيظل
خيال روسو خيالاً بريئاً ، ومن أجل ذلك فإن طرازه يعشقه الكثيرون
ويقبلون على اقتناء لوحاته ، انظر لوحته شكل (٣٢) .

الفصل السادس

من الشاعرية والدادا إلى السريالية

النزعة الشاعرية : هناك طابع آخر لبعض الإنتاج الفنى فى العصر الحديث غير ما سبق ذكره ، وأهم ما يتميز به هو النزعة الشاعرية . وهذه النزعة مرت فى مراحل . كان تأثير الأحلام هو الغالب على الفنانين ، وتأثر بهذه المرحلة الأولى تشريكو ، كما تأثر بها مارك شجال بشكل غير منتظم ، ثم ظهر السرياليون الذين حاولوا بشكل مقصود أن يرفعوا من قيمة النصف الآخر من العقل (اللاشعور) ، وينسجوا من الأحلام الحقيقية ، وأحلام اليقظة ، شيئاً جديداً لا يتفق مع المنطق الواقعى ، وكانت فكرة تداعى الصور هى الأساس فى بعض أعمالهم .

چيورچيو دى تشريكو : تمكن تشريكو (Giorgio di Chirico) (١٨٨٨ –) من سنة ١٩٠٨ حتى سنة ١٩١٧ من أن يخرج بعض الصور الفريدة فى الفن الحديث ، فى صوره التى تمثل البلاد الإيطالية المهجورة كل شىء يحملق نحوك : تماثيل ، ومداخن سوداء أميل إلى الخضار تشعر الناظر وكأنه فاته القطار فى محطة السكك الحديدية . وفى سنة ١٩١٣ تمكن تشريكو من أن يكشف أشخاصه الخشبية التى تستخدم فى الاستوديو ، وبعض نماذج البسكويت ، وورق اللعب

(الكتشينه) ، وتمكن من توحيد هذه الأشكال بأسلوب معمارى . بعد ذلك استخدم البيوت المتحركة ، والأسرة ، والمقاعد ، ورآها كلها متدثرة فى أثواب جديدة ، ويسقط عليها ضوء النهار الساطع ، وقد اتجهت أعماله بعد سنة ١٩٢٦ اتجاها زخرفياً . وتعتبر أعمال تشريكو حلقة الاتصال أو نقطة الربط بين النزعة المستقبلية والسريالية ، على أنه من الخطأ التحدث عن تشريكو كسريالى . إذ لا يبدو أن صوره قد نبتت فى عقله الباطن ، ولكن من الممكن القول بأنه وجه أنظارنا إلى غموض العالم المحيط وبعده عن الحقيقة المألوفة ، شكل (٤١) .

مارك شجال : ولم يعبأ مارك شجال Marc Chagall (١٨٨٧–   ) بمشكل العمق فى صوره ، بل اقتنع بأن تكون مسطحة . وقد اقتصر عالمه على القصص الخرافية لمدة ٣٠ عاماً . وشجال هو مصور القرية الروسية التى تحوى حيوانات لها رءوس تطير بعيداً ، وشخص صغير الحجم يلعب بالكمان ، وكل شىء فى الصورة يرقص على الثلج وهو فى حجم لا يزيد على حجم الدجاج . وقد جاء مارك شجال إلى باريس سنة ١٩١٠ وتعلم التكوين التكعيبى ، ثم رجع إلى مدرسته الفنية فى فيتبسك (Vitebsk) ليكون مديرها . ولكن عندما كشف السوفييت أنه كان يعلم الفلاحين أن ينسخوا صوره ليستخدموها فى استعراضاتهم السياسية ، كان عليه أن يجد له وظيفة أخرى ، وأصبح مديراً فنياً للمسرح اليهودى فى موسكو . وحوالى سنة ١٩٤١ : سافر شجال إلى أمريكا ، ومنذ ذلك الوقت وهو ينتج صوراً كثيرة فيها النزعة الشاعرية الخيالية ، كما انتج نماذج من

أحسن أنواع الديكور لفن الباليه . وليس لصور شجال عامة منطقاً واقعياً . إن صوره أقرب إلى القصص الخرافية أو إلى الأحلام ، فيها البراعة والشاعرية التى تتميز بها الطفولة ، وألوانه ساطعة ، وطرازه يمتلىء بالبهجة ، ويتميز بالأصالة ، وأحياناً يخيل للرائى أن صور شجال تنطق بالسعادة التى تتمثل فى الفنون الشعبية . ويعد زواج شجال من أسعد الزيجات بين الفنانين الحديثين ، فتجده يهلل هو وزوجته من صوره بحالة بعيدة كل البعد عن الكلفة ، انظر نماذج لأعماله أشكال من (٣٨ — ٤٠) .

الدادا : تمثل الدادا حركة ثورية فى التصوير والأدب أسسها فى زيورخ ترستن تزارا (Tristan Tzara) وهوجو بول (Hugho Ball) وغيرهما عام ١٩١٦ ، ثم انتقلت بعد ذلك إلى باريس واندثرت هناك عام ١٩٢٤ . وقد نمت نزعة الدادا كنتيجة رد فعل ضد الحرب العالمية الأولى ، وما سببته بعدها من عدم استقرار . ويعتمد جانبها الشاعرى على المفاجآت الغريبة ، والصدفة غير المتوقعة فى استخدام مادة غير فنية كان لها وقعها فيما بعد على السرياليين .

وكلمة « دادا » اختارها الفنان الرومانى ترستن تزارا عفواً وبدون قصد من أحد القواميس الفرنسية . والكلمة تعنى حصان الهواية hobby horse) وهو اصطلاح ليس له معنى ولكنه ، فى نفس الوقت ، يشير إلى نوع الحركة التى تتجه إلى شىء غير معقول . فكأن هذه العبارة لم تكن إلا نكتة ، أو بمعنى آخر كانت هى الرمز المعبّر عن سخط طائفة من الناس ضاقت ذرعاً بمأساة الحياة ، وعلى ذلك لم تكن

الأشكال التى استخدمها أنصارها مطابقة لأى شكل فى الحياة الواقعية . وقد فسر قاموس وبستر فيما بعد الاصطلاح « دادا » من الروح العامة التى صاحبت هذه الحركة ، فسّره على أنه الرفض المطلق لقواعد الجمال والنظم الاجتماعية المتبعة ، ومعارضة التعبير الشكلى الشائع . ويتميز إنتاج أنصار هذه النزعة بالغموض ، وقد كرس أنصارها جهودهم ليحطموا عادات وطباع الطبقة الوسطى فى الحياة . ومع أن هذه الحركة تبدو فى ظاهرها مسيئة ، إلا أن تعبيراتها كانت تحمل عنصر التورية . أى أنها كانت تستخدم فى الواقع لغتين كما يفعل المهرج أو البلياتشو الذى يستخدم لغة خاصة يظهر بها مقنعاً أمام الجمهور ، فى حين أنه يخفى لغة أخرى أصيلة . وتعتبر الدادا شكلا حديثاً للثورة ضد التقاليد الفنية ، وقد نمت نتيجة لهذه النزعة كثير من الأعمال الفنية ذات القيمة . ففى سنة ١٩٢٠ تمكن دوشامب (Duchamp) من أن يضع ثورته فى حيز العمل فصور شاربه فوق نسخة من صور الموناليزا ، أما پيكابيا (Picabia) فقد تمكن من أن يضع فى نفس العام لعبة تمثل قرداً فى إطار وسماها صورة سيزان، انظر الشكلين (٤٣ ؛ ٤٥) .

كانت الدادا عبارة عن رفض لكل القيم المعاصرة والمعتقدات الخلقية السائدة ، وهى جانب مما كان يبذل لمواجهة الخراب الذى أحدثته الحرب للقيم الإنسانية ، وذلك بجعل الفن نفسه يشايع مثل هذا الاتجاه بأن يكون شيئاً مجافياً للعقل . « إن العالم الذى يستعر بنار الحرب ليس له معنى ، وعلى ذلك فإن الفن نفسه الذى يعيش فى مثل هذه الظروف

لا يجب أن يكون له معنى » ذلك كان منطق أنصار الدادا الذين هاجموا البرامج التى كانت تعمل لمستقبل الحرب، وقللوا من أهمية الآلة ، والتفاخر بقوة الوطن الحربية .

كتب أنصار الدادا قصائد كانوا يلقونها فى وقت واحد ، ولم تكن إلا تمتمة ، وعقدوا جلسـات كان من روادها بعض أفراد الجمهور العاديين، وكان يطلب إلى هؤلاء فجأة، وبدون سابق ترتيب، أن يمثلوا دور مقررى الجلسة أو رؤسائها ، ثم كانت تخبو أصواتهم وأحاديثهم فى هذه الاجتماعات عن طريق موسيقى صاخبة تصم الآذان. سأل أحد أنصار الدادا ويسمى چورج ريمونت ديسين (George Ribemont Dessaignes) : « ما هو الشىء الجميل ؟ ما هو الشىء القبيح ؟ ما هو الشىء العظيم ! القوى ! الضعيف ؟ ماهو كاربنتييه ! رنان ! فوش ؟ لا أعرف. من هو أنا ؟ لا أعرف ، لا أعرف ، لا أعرف ، لا أعرف !

إن عدم تحمل المسئولية الذى ظهر ملازماً لنزعة الدادا جعلها فى النهاية تقضى على نفسها بنفسها ، فلم تعش طويلا . لكنها كانت هامة لأنها هاجمت الجدية الزائدة عن الحد ، وقد تمكن آرب (Arp) وبول كلى ، وچورج جروسز (George Grosz)، تمكن هؤلاء الفنانون من أن ينسجوا شيئاً فنياً ذا قيمة دائمة من هذه النزعة .

النزعة السريالية : ولدت السريالية سنة ١٩٢٤ من بقايا الدادا وأخذت شكلا واضحاً محدداً فى الأدب والفن مع الشاعر أندريا بريتون

(André Breton) الذى كان له الفضل فى إعادة تكوين جماعة الدادا فى إطار أكثر ثباتاً من الناحية الفلسفية وما تتطلبه من مهارة عملية فى الإخراج . وقد كان بريتون نفسه محللا نفسانياً له سعة الاطلاع والإلمام بطبيعيه العقل البشرى . فى سنة ١٩٢٢ كان ميدان التحليل النفسى ما يزال فى مستهله نسبياً، وما زالت مآسى الحرب وبقاياه لم تنته بعد . وإذا كانت اتجاهات الدادا قد أثارت السخرية فى أماكن كثيرة فى أوربا ، فإن الاتجاه السريالى حطم كل المنهج المتبع فى التصوير . وقد أكد المصورون السرياليون قيمة الأحلام ، وقيمة التداعى اللاشعورى المصادف للعقل . وتدين هذه النزعة إلى الدادا وإلى صور تشريكو بالشىء الكثير . وقد احتضن بريتون وماسو (Masson) ، شكل (٤٤)، وميرو (Miró) ، شكل (٤٧) ، اتجاهات كانت تغلب حساسية الأعصاب ، والنزعة الأوتوماتيكية، وقد تمكن دالى (Dali) ، شكل(٤٢)، وتانجى (Tanguy) وغيرهما من انتاج صور خيالية تحتوى على هزات عصبية (هلوسة) بشكل أصلب، مستخدمين فى ذلك بعض التقاليد الوصفية المتبعة فى التصوير .

واحتضنت النزعة السريالية فى البداية التعبير الأوتوماتيكى عن حالة الشخص النفسية ، ويمكن تصوير هذه الحالة بالشخبطات التى يسجلها الفرد على الورق بطريقة لاشعورية فى أثناء انشغاله بحديث تليفونى حاول ماكس ارنست مثلا أن يضع قطعة من الورق على لوحة ذات سطح خشن ، ثم أخذ يخطط عليها بالقلم الرصاص ، وذلك ليحصل على سلسلة من صور غير كاملة . ثم أخذ يهذب هذه الصور لتصبح قريبة

من الحياة ، ويعتبر الفنان فى هذه الحالة كالساحر الذى يهيم بحرية وطلاقة مع الأشباح ، يبنى بقيم السطوح وملامسها ما يشبه الأسفنج وحياته .

وتعتمد النزعة السريالية فى أساسها على اللاشعور وأنصارها يعتقدون أن ما يظهر من الحقائق للعيان ،ويتداوله الناس، لا يمثل فى الواقع أكثر من الخمس ، أما الأربعة الأخماس المتبقية فهى مستورة ، ويتيح السرياليون الظهور لهذه الأنواع المختفية من الحقائق التى هى أقرب ما يكون إلى الخيال .

أرأيت ذلك الطفل الذى قشر يوسفيه ، ووضع نصف القشرة فوق إصبعه وسار يهلل صائحاً : خوجاية ! خوجاية ! فهذه القشرة التى هى أشبه بنصف كرة مفرغة كانت قريبة من القبعة التى تلبسها السيدة الأجنبية ، بل واصبحت بالنسبة للطفل رمزاً لهذه السيدة .

فالطفل عنده استعداد سريالى ، فهو يصدقك إن أعطيته عصا وقلت له اركب هذا الحصان، فيضع حصانه بين رجليه ويعدو مسرعاً . فالحقيقة بالنسبة للطفل خيالية ، والخيال بالنسبة إليه حقيقة . إذا حولت له مجموعة من الأوراق إلى مراكب، صدق أنها مراكب ولا يتردد فى أن يجربها فى طبق مملوء بالماء ليجعلها تشق عباب البحر . والواقع لو أننا قارنا أنفسنا بالأطفال لوجدنا أننا محدودو الخيال للدرجة التى نبدو فيها أشبه بالأموات فى حين يبدون وهم شديدو الحيوية فيّاضو الخيال .

إن السرياليين يستثيرون من جديد ذلك الخيال الجامح الذى كانت

تتميز به طفولتنا ، وهم فى الواقع لم يبتدعوا شيئاً خارقاً كما يظن أعداؤهم : فكثير من القصص الذى نسمعه فى الصغر عن بساط الريح ، والقديس الذى مشى فوق الماء ، والغولة التى لا يمكن القضاء عليها إلا بقتل طائر يكمن فيه سرها ، والقصص الذى يدور حول « طاقية الإخفا » ، وخاتم الملك ، والباب الذى لا يفتح إلا بكلمة السر « افتح يا سمسم » حتى فى حالة الممثل الهزلى الذى يقول إنه أخذ يدير سيارته بسرعة فائقة حول نفسها حتى تمكن من رؤية رقمها الخلفى — هذه كلها قصص وتعبيرات أشبه بالأحلام منها إلى الواقع . وعلى ذلك فإن السرياليين عندما يطلقون العنان لهذه الأحلام ، ويحررونها من عقالها ، ويسمحون لها بأن تأخذ شكلا ملموساً ، هم فى الحقيقة يساعدون الطاقة المكبوتة على الخروج ، ويفتحون الأبواب للتنفيس عما نشعر به من سجن فى حياتنا العادية . هم الذين يساعدون على إيجاد عامل اتزان بين حقائق الحياة الجامدة وما تحققه من مباهج أو مآسى لا نستطيع أن نستمتع بها أو أن نتجنبها — والعملية الفنية فى هذه الحالة تشبه ما يسمى بالكتابة الأوتوماتيكية ، ويصفها ماكس أرنست قائلا : « إن موقف المؤلف كالمشاهد المعارض أو غير المتحمس لولادة عمله ، عندما يلاحظ التطورات المختلفة لنموه الذاتى — موقفه كموقف الشاعر الذى يكتب ما يمليه عليه شىء فى كيانه الخاص . كذلك دور الفنان عليه أن يجمع أشياء بعضها مع البعض ثم يخرج منها وهى مجتمعة صورة لما يراه داخل نفسه» . ويقول اندريا بريتون « إن الحقيقة المثلى (super-reality) يجب أن تكون فى أية حالة ثمرة

تحقيق رغبتنا فى وضع كل شىء فى غير موضعه . ويستطيع الإنسان بلاشك أن يذهب فى ذلك مذهباً بعيداً ، فيضع يداً فى غير موضعها وذلك بفصلها من الذراع ، حينئذ يمكن أن تكتسب اليد صفة كيد . وحينما نتحدث عن وضع الأشياء فى غير أوضاعها فإننا لا نقتصر فى تفكيرنا على الحيز المكانى . ثم يقول أرنست معلقاً : إن شيئاً حقيقياً « كالمظلة » بكامل هيئته له وظيفة ، ارتبطت به ذات مرة ، ثم صار هذا الارتباط مطلقاً . « فالمظلة » تظهر فجأة فى وجه جسم آخر حقيقى ، مختلف عن الجسم الأول وغير متلائم معه « كماكينة الحياطة » . ويظهر الجسمان فى ظروف محيطة يشعر منها الإنسان أن كليهما فى غير موضعه : على مشرحة للجثث . فى هذه الحالة تفقد الحقيقة الأولى وظيفتها الملازمة ، وطبيعتها الذاتية ، وفى الحال تتحول صفتها المطلقة الأولى الكاذبة عن طريق العلاقة الجديدة ، إلى صفة مطلقة أخرى – صادقة وشاعرية : فالمظلة وماكينة الحياطة سيلعبان معاً دوراً من الحب والهيام » . ويبدو أن هذا المثل قد أوضح عن العملية الفنية الرمزية كما يراها أحد السرياليين. وقد كتب بريتون سنة ١٩٤٠ مؤكداً صفة التزاوج الجديدة (collage) : إنها قدرة خارقة أن يتناول الإنسان حقيقتين بعيدتين كل البعد الواحدة عن الأخرى بدون أن يخرج عن محيط خبرتنا ، ثم يشعل شرارة ، بين وجهيهما المتجاورين ، فيستطيع أن ييسر فى متناول حواسنا أشكالا مجردة لها القدرة على اشعاع نفس المعنى والتأثير الذى تشعه أشكال أخرى ، وذلك دون أن يجعلنا نعتمد فى تفسيرنا على أى نظام مألوف ، فيتمكن

بذلك من أن يضعنا فى أوضاع غريبة مع ذكرياتنا .

إن النزعة السريالية كانت قنبلة مدوية بالنسبة للنقاد ، الذين فجعوا لأنها قللت شأن المؤلف لأدنى حد ، ومحت من الوجود الفكرة الشائعة عن الموهبة الفنية . فالتصوير السريالى يرتبط بالإلهام ، وهو فى متناول كل من يستطيع تحويل الإلهام إلى أنظمة أخاذة .

والحركة السريالية لا تقتصر على الفنون التشكيلية ، ولكنها تشتمل على الشعر ، والدراما ، وعلم النفس ، والفلسفة . والسرياليون يؤمنون بعالم اللاشعور ويعتبرونه أكثر صدقاً من عالمنا المألوف ، ويعد العلامة فرويد المسئول الأول عن هذا العالم — فهو فى الواقع المؤسس الحقيقى لهذه المدرسة التى تعتقد بقيمة الأحلام ، وأهميتها فى كشف المستور . وقد وجد السرياليون الهامهم فى هذا المحيط . ولا يقتصر بحث السرياليين على إعطاء صور للأحلام المتخيلة ، بل يدور البحث أيضاً على استخدام أية وسيلة لكشف ما هو مكبوت فى اللاشعور ، ثم خلط هذه العناصر بحرية بالأشكال والصور الواعية ، حتى بأشكال الفن المألوفة .

إن الفن السريالى ليس له حدود تقيده ، وفكرته الرئيسية هو أن يعيد الصحة إلينا عن طريق الغوص فى نفوسنا — الغوص خلال قوة الشخص العقلية بكامل مقوماتها . ويؤمن السرياليون بأن هناك ينابيع مختفية فى اللاشعور ، يمكن استخراجها لو أننا اعطينا لخيالنا فرصة من الحرية ، وإذا سمحنا لأفكارنا بأن تخرج بشكل (أوتوماتيكى) .

وتتميز الحركة السريالية عن أية نزعة أخرى معاصرة . وهى فى

الواقع تنحو منحىً منفصلا كليةً عما هو متبع فى التقاليد الخاصة بالتعبير الفنى . وهى لذلك تستثير معارضة حانقة . لا فى المحافل الأكاديمية فحسب ، (التى تمعن فى رفضها على أساس أنها نزعة غير منطقية) بل من الفنانيين والنقاد الذين يعتبرون أنفسهم حديثين . ولكن هذه المعارضة العمياء طالما أثبتت خطأها فى الماضى ، فيجب علينا على الأقل ألا نغفل محاولة فهم اتجاهات الفنانين المخلصين الجادين مثل ماكس أرنست ، شكل (٤٦) ، وجون ميرو ، وسلفادور دالى ، كل هؤلاء يمثلون نزعة تحليلية للعقل ، يمكن أن تعتبر إحدى النزعات الرمزية .

فالفنان سواء أكان شاعراً أم مصوراً لا يتخذ رمزاً لما يمكن أن يكون واضحاً ومفهوماً للعقل—فهو يقر بأن الحياة ، لا سيما الحياة العقلية ، تستقر على مستويين : أحدهما محدود وواضح فى تفاصيله وشكله العام ، والآخر ، ولعله أكبر جزء من الحياة — غير واضح وغير محدود . والإنسان فى الحقيقة يشبه قطعة من الثلج تطفو أحياناً فوق مستوى الشعور . إن السريالى مصوراً كان أم شاعراً يحاول أن يستشف شيئاً من المميزات التى ينطوى عليها الكيان المختفى للشخص ، ولذلك فهو يلجأ لمستوى الأحلام ، وما شاكلها من اتجاهات العقل .

إننا عندما نرى التمثال فى مكان معين من الأمكنة المألوفة ، فى ميدان مثلا ، فإنه لا يستثير فينا شيئاً من الغرابة ، ولكن عندما نراه فوق طبق من الفاكهة ، فإن هذا المنظر الأخير يصبح مصدراً للتساؤل ، والدهشة ، والتعجب . وكذلك الحال فى الحياة بوجه عام ، كثيبة وهى فى أوضاعها

المألوفة ، لا تستثير دهشاً أو إعجاباً . إن وظيفة الفن أن يقتلع الأشياء من هذه الأوضاع الروتينية ، ويضعها فى أوضاع أخرى غير مألوفة ، لم ترها العين فيها من قبل بهذا الوضع إلا فى الأحلام .

إن كل متطلع يعرف أن وليام بليك أخذ قرنا من الزمان لكى يعترف بفنه ويقدر ، ونحن لانشك إطلاقاً فى أن فناً يحمل نفس الأصول التى حملها فنه ، ربما يستلزم نفس هذا الوقت لكى يقدر .

چون ميرو : (Joan Miró) (١٨٩٣ —) ومن أهم السرياليين ميرو الذى ولد فى مزرعة . وتحوم حيواناتها فى خياله مرتدية أزياء غير عادية . وقد أصقلت الحركة التكعيبية تصميمه وأثرت على أشكاله وخطوطه الخارجية ، ويرسب ميرو أشكاله إلى علاقات تعبر تعبيراً أصيلا عن شخصيته ، وهو يستخدم أقتم أسود فى الفن الحديث وألوانه صلبة وزاهية ، شكل (٤٧) .

سلفادور دالى : ويعد دالى (Salvador Dali) (١٩٠٤—) أشهر سريالى لأن أعماله من النوع المثير للدهشة ، وقد أحيطت أعماله بدعايات كثيرة وقد نمّى دالى صنعته السريالية التى يسميها فوتوغرافية من صنع اليد (hand made photography) ، شكل(٤٢) ، فكان لها تأثيرها على الجمهور . وطريقة دالى هى أن يبدأ بصورة من مخيلته ويسمح بأن تستدعى صوراً أخرى ترتبط بها . وعلى ذلك فإن صوره ، ليست مكونة ، ولكنها ممتلئة . وبعد هذا يخوض دالى فى حديث طويل عن اللاشعور الذى يعطى لصوره أساساً علمياً خادعاً ، لأنه من الواضح فى أغلب

الحالات أن مخاوف دالى وذكرياته، ورغباته، كلها على مسافة لا تبعد عن سمك جلده . وعندما قابل الفنان فى النهاية إلهه فرويد كان الأخير مهتماً باختراعات دالى الواعية .

پابلو پيكاسو : فى سنة ١٩٢٥ اعتبر پيكاسو أعظم سيريالى ، فقد كان يقوم فى هذه السنة بتجربة اتجاهات جديدة ، فيها مناظر البلاج وتحتوى كثيراً من المستحمين ذوى الأجسام الضخمة، وأشخاصاً لها عظام من خيال الفنان ، وتحمل معنى القوة، ولكنهم يسبحون فى ضوء شاعرى . وفى جانب آخر كان يحاول تصوير نسائه اللائى يمثلن نزعة كلاسيكية حديثة ، ثم انتقل إلى تصوير البليتشو بثياب مربعات ومعينات وفى أواخر السنوات العشرين من هذا القرن حاول أن يكشف ألواناً براقة جديدة لها حدود سوداء . وفى سنة ١٩٣٧ تمكن من تصوير لوحته الحائطية المشهورة (جورنيكا) وهى تمثل أول إعلان للحرب التى كانت مستعرة فى هذه الفترة ، وهى تحتوى على الألوان السوداء والبيضاء العنيفة ، وعلى الشمس الكهربائية ، وأشخاصها الذين يئنون من الألم . وأصبحت هذه اللوحة تمثل شيئاً أسوأ من المكان الذى أصابته القنابل ، شكلى (٤٨ ، ٤٩) .

الفصل السابع

المدرسة الاجتماعية

الفن والحياة الاجتماعية : استعرضنا إلى الآن بعض المدارس التى تمثل العقول المتعددة للعصر الحديث وبقى لنا أن نتعرض لمدرسة أخرى لم تكن باريس مركزها كالمدارس السابقة ، ولم تكن لتظهر إلا فى جو آخر تحيط به ملابسات مختلفة غير الجو الباريسى . هذه هى المدرسة الاجتماعية التى ولدت فى المكسيك وصاحبت ثورتها وعاشت فى كنفها . وهذه المدرسة تتخذ من المجتمع أساساً لكل إصلاح وتقدم . والرسالة الفنية القيمة فى نظرها تعد ناجحة إذا أسهمت فى تبصير الجمهور بمشاكله التى تشتمل على: مآسيه وآماله، أحزانه وأفراحه، ونواحى القوة والضعف فيه، حتى تجعله واعياً بهذه المشكلات ، فيأخذ المجتمع فى تجنب ما فيها من ضعف وتقوية ما فيها من قوة . وعلى أساس هذا التحديد ترى هذه المدرسة أن الفنان لا بد أن يلعب باللغة التى يفهمها سائر الناس ويتداولونها فى حياتهم لكى يصبح فنه اجتماعياً قادراً على التحدث للملايين . فاللغة التجريدية المبنية على بحث العلاقات الفنية ــ علاقات الخطوط والأشكال والألوان ــ بما تحمله من معان فى ذاتها تعتبر بالقياس إلى هذه النظرة قاصرة إذا لم تحمل فى طياتها ، فوق كل ذلك ، معنى اجتماعياً

يستجيب له الناس ويفهمونه ويعونه ، أنانية إذا لم تقدر على التوحيد بينهم فى انفعالاتهم وتمكنهم من الوقوف جميعاً على أرض مشتركة ، تساعد فى ربط بعضهم ببعض ليصيروا مجتمعاً أكثر تماسكاً من ذى قبل . وهذه النزعة الاجتماعية تولد عادة مع الوعى الوطنى كما حدث فى المجتمع المكسيكى الحديث الذى كيف مصوروه إنتاجهم الفنى للمجتمع : لرجل الشارع ، للعامل والصانع ، للهندى الأحمر والفلاح ، للطفل والشاب والكهل . وقد أتخذوا من جدران دور الحكومة والمصانع صفحات عرضوا عليها بالفرجون كل ما ينشدونه من رقى لمجتمعهم — رسموا صوراً نقدية تعرض نماذج للمجتمع المتناقض بجوار صور لآمالهم تمثل مجتمعاً أكثر التئاماً وتناسقاً .

أنصار الفن للفن : ولكن نظرية الفن للمجتمع تقابل بفكرة أخرى يمثلها أنصار الفن للفن . يقول أصحاب هذه الفكرة : « ليست وظيفة الفن الوعظ والإرشاد ، وليس من شأنه اللعب على الحوادث الوقتية العارضة التى تشغل بال الناس فى فترة زمنية عابرة ، ليس غايته التسجيل أو الوصف الذى يستطيع عامة الناس تفهمه . فلغته وألفاظه التى يلعب بها هى كاللغة الهيلوغريفية لا يفهمها إلا كل من تعلمها ، وقدر على فك رموزها ، أما اللغة الدارجة التى يفهمها عامة الناس فهى وقتية ومحلية محدودة الأفق ، وليست لغة عالمية يستطيع الناس — فى الأمكنة والأزمنة المختلفة ، تداولها . فهى لذلك قاصرة لأنها مرتبطة بالعارض ، أما اللغة الدائمة فتتميز بأنها متكاملة ، ناتجة من اندماج علاقات الخط والشكل واللون اندماجاً متبلورا فى وحدة يعبر عنها عادة بالصيغة الجمالية : وهناك من

النقاد وعلماء الجمال من يذهب أبعد من ذلك ككروتشي الذى لا يرى دعامة للفن غير الفن ذاته . أما الفن الذى يقصد غاية اجتماعية أو خلقية، والذى ينفر الناس من المنكر ويحبب إليهم الخير ، الذى يقوى فيهم الوطنية والكفاح والحياة المفعمة بالاجتهاد والإنتاج — هذا فى رأى كروتشى ليس بفن ، ولا يدخل فى رسالته . فالفن كما يقول كالهندسة لا يمكن أن نحكم على قيمته بعجزه أو مقدرته على تأدية هذه الرسالة . ينبغى إذاً كما تنادى هذه النظرة — أن يقصد الفن فى ذاته ولذاته ولا يصح أن يخضع للأخلاق أو المقاييس الاجتماعية المنتشرة . فإن الفن الذى يعتمد على الفلسفة أو الأخلاق أو السرور الحسى كما يعارض كروتشى ما هو إلا فلسفة وأخلاق وسرور حسى وليس بفن . وهناك نزعات فنية حديثة تضاد النزعة الاجتماعية التى يمثلها المكسيكيون وتؤيد ما ذهب إليه كروتشى أهمها النزعة اللاموضوعية التى سبق الحديث عنها وأنصارها كما رأينا يهملون الموضوع ويبحثون فى اللغة الفنية — فى أشكالها وخطوطها وألوانها ، فى ذاتها ولذاتها ، ولهم تأثيرهم ومقدورهم مثل ما لأصحاب النزعة الاجتماعية . وفى الفن الإسلامى أمثلة جمة تقوم على بعض مبادئ النزعة اللاموضوعية .

العبرة بالنهاية : والذى ينبغى تأكيده إن كلتا النزعتين صحيحتان طالما كانت نهاية العملية الفنية فيهما فناً . وماذا يضيرنا لو كان الفن اجتماعياً أو أخلاقياً أو فلسفياً أو قومياً ما دامت النهاية فناً . إننا إذا لم نفرض على الفن معايير اجتماعية وقتية خارجة عن الفن نفسه ، وإذا رفضنا قياسه بمدى قربه أو بعده من الطبيعة الظاهرة ، أصبحت الحقيقة الفنية هى الأساس

فى التقدير ، سواء أكان الفن ممثلا للطبيعة (representative) أو غير ممثل لها . ويمكن أن نلاحظ أن هناك قطعاً كثيرة تتخذ الموضوعات الاجتماعية كأساس وتحافظ على مظاهر الأشكال الطبيعية ، وموضوعات أخرى مجردة بعيدة عن تمثيل الطبيعة ، وعند قياس النوعين بالمقاييس الفنية نجدهما يفشلان من هذه الناحية ، وفى هذه الحالة لا يمكن أن نعتبرهما قطعاً فنية . فليست العبرة إذا بالقرب أو البعد من الطبيعة الظاهرة ، ولكن العبرة بمعانى الأشكال التى تلعب بها الصور الفنية ، وبما تحمله هذه الأشكال من خبرات إنسانية نستطيع أن نحسها ، ونتجاوب معها ، ونعكسها على حياة الواقع فنتأملها من خلال أعين الفنان فيزيد استمتاعنا بها . وإذا تكاثر عدد الجمهور الذى يمكنه أن يحس بمعانى الأشكال التى يلعب بها الفنان على هذا الوضع ، أمكننا القول بأن لغة هذا الفنان أصبحت لغة اجتماعية متداولة . وهذه المعانى لا يمكن أن يخلقها الفنان إلا بالطريقة الفنية الابتكارية التى تتفق وطريقة البحث العلمى . والأعمال الفنية كالنتائج العلمية ، ليست لشعب أو لجنسية وإنما هى ملك للإنسانية — وهذا معناه أن الأشياء ، فى يد الفنان أو العالم ، لا بد أن تتحول من الحدود الضيقة إلى الحدود المتسعة لتمتلكها الإنسانية — تتحول من دنيا القومية إلى دنيا العالمية ، ومن حياة الواقع الوقتية العارضة ، إلى حياة الفن المستمرة الدائمة ، ومن النظرة الشخصية المنعزلة إلى النظرة الاجتماعية الشاملة . والفن على هذا النحو يصبح اجتماعياً إذا كانت هناك عيون مثقفة تستطيع أن تحس معانيه وتترجمها . ويتطلب هذا تعلماً مقصوداً لا يقل صعوبة عن

تعلم اللوغاريتمات أو استخدام الرموز الكيمائية .

الفن وظيفة اجتماعية : والفن مهما حاولنا أن نجرده لا بد أن يعكس فى النهاية روح العصر الذى أنتج فيه، وشخصية الفنان التى أنتجته، وذلك لأن الفن وليد الحياة وانعكاس لها ، فهو بذلك اجتماعى ، سواء قصدنا ذلك أم لم نقصد . ولكن من الممكن أن يوجه الفن توجيهاً اجتماعياً قصدياً ليعيد تشكيل الحياة من الناحية الجمالية فيجعلها أرقى ، وذلك عن طريق وضع نظرية جمالية سليمة، وهذه النظرية الأخيرة لا يمكن تكوينها إلا إذا كونت نظرية صحيحة أخرى عن الحياة ذاتها . لأن النظريتين مرتبطتان، وتؤثر إحداهما فى الأخرى، ولذلك ففكرة الفن للفن تظهر وكأنها بعيدة كل البعد عن فكرة الفن للحياة لأن الأولى ينقصها الحياة ذاتها فى حين أن الفن لابد أن يكون له دواماً نهاية اجتماعية . ومن الواضح أن لغة العمل الفنى وتكوينه ، وطابعه الجمالى ، كل هذه الأصول تتقرر تبعاً لما يحتويه هذا العمل — أى تبعاً لما يمثله الفنان فيه من حقيقة ، وما يعكسه من خبرة ، وما يدين به من مثالية . فبدون فكرة لا يستطيع الفن أن يعيش (sans idée-l'art ne peut pas vivre) . وأول شروط العمل الفنى هو توافق الفكرة مع الشكل، والشكل مع الفكرة . ثم إيجاد وحدة للفكرة، ووحدة للشكل، ووحدة للوحدتين . والأفكار ليس من السهل تصويرها فى مجردات ، بل لا بد أن تلبس صوراً تخيلية ملموسة . والفنان كإنسان ينبض بالحياة لا بد أن يعكس فى فنه اتجاهات الطبقة التى ينتمى اليها وحيويتها . ولذلك فإن الفن فى مجتمع منقسم، كثير الطبقات، لا بد

أن يعكس صراع هذه الطبقات ، والنزعة الماركسية تنادى بفن واع يفتح أمام الحواس فكرة التقدم الإنسانى وغنى الحياة وتحسنها . ولذلك فإن ماركس فى فلسفته لا يفصل بين الجانب الابتكارى للإنتاج والجانب الفكرى للحياة الاجتماعية . فإذا تم تحويل المنهج الاجتماعى للمجتمع ، يجب أن يصحب ذلك خطوة بخطوة تحويل فى الاتجاه التذوقى لأفراد المجتمع وفنانيه على الأخص . إن الفنان الذى يعيش فى فترة معينة لها نظامها الاجتماعى الخاص يحتمل أن يميل إلى النتاج الفنى الذى يتفق مع الكيان الاجتماعى والذى يحمل ذوقه وطابعه . ولا بد فى مجتمع يقوم على نظام الطبقات أن يختلف التذوق من طبقة إلى اخرى . فإذا كان المجتمع منقسماً لا بد وأن نجد مشكلات التذوق والتقدير الجمالى منقسمة كذلك ، وسوف لا يستطاع الوصول إلى نتائج علمية موحدة للتقدير الجمالى لسائر هذه الطبقات . فما دامت هناك طبقات مختلفة فلا بد أن يتبع ذلك وجود مثاليات مختلفة للشيء الجميل ، ومعايير للجمال ترتبط بالمستوى الاقتصادى لكل طبقة . ويضمحل أدب الطبقة وفنها مع اضمحلالها . والقياس الجمالى يختلف من طبقة إلى أخرى ومن عصر إلى عصر ولذلك فهو مسألة نسبية . إن الظروف المادية هى التى تقرر ولادة الفن ونموه . والإنسان فى محاولة إخضاعه للطبيعة واجه ظروفاً عملية : كان لا بد له لكى يعيش أن يأكل ويلبس ، ويختبئ فى مأوى ، وعلى ذلك فالفن البدائى يتميز بتحقيق هذه الضرورات العاجلة . كان الفنان البدائى مضطراً لكى يحارب أن يبتكر أقنعة مخيفة ، ويكسوها بأنواع مرعبة من الطلاء وذلك ليثير

الذعر فى عدوه . وهذا يثبت أن الجوانب المادية وضرورات الحياة كانت وراء النزعة الفنية وسند لها، كما يثبت أن الفنون هى وظائف اجتماعية ، فهى تعكس وتسجل كل مظاهر العصر الخاصة ، واتجاهاته الجمالية . ولذلك فإن المحاولات التى تبذل لفصل الفن عن هذه الضرورات تبعد بالفن عن المكانة اللائقة به وسط التحولات الاجتماعية .

من التجريد إلى القصة الوصفية : فى الوقت الذى اتجهت فيه أوربا وأمريكا إلى التجريد ، وفقدت كثيراً من الصور مظاهرها الطبيعية التى كانت تؤثر بها على الجمهور ، كانت هناك موجة أخرى مستعرة فى المكسيك تعيش بعيداً عن هذه الحركات ، وهذه الموجة نمت اتجاها قصصياً اجتماعياً فريداً . فقد مكن تاريخ المكسيك الفنانين من إعادة إحياء فن تصوير القصة على مساحات حائطية كبيرة . ويمثل هذا التاريخ الكبت الذى عاناه المكسيكى الهندى منذ الغزو الأسبانى ، والذى جعله يحتفظ بنوع من الألم العميق الذى يريد التعبير عنه ، وهذا الكبت من الأسباب التى تزود الفنانين عادة بطاقة انفعالية لها تأثيرها فى قيمة فنهم . وتتميز النزعة المكسيكية الحديثة بانتخاب بعض الاتجاهات التى كان كثير من الفنانين فى شغل شاغل عنها بحثاً عن الصيغ الفنية . وكان مصدر الفن المكسيكى الحديث هو مثالية الثورة الاجتماعية التى أخرجها رڤيرا ، وأوروسكو ، وسيكيروس ، وتمايو ، وغيرهم فى صورة واضحة .

لم تبزغ سنة ١٩١٩ حتى كانت الثورة فى المكسيك قد نجحت وقد

تكونت حكومة من الفنانين فى خالسكو . فقد دعا المصور زينو Zuno حاكم الولاية، بالاشتراك مع كيفا Cueva ورمو Romo وغيرهما، دعوا إلى عقد برلمان من الفنانين العسكريين ليناقشوا مكانة الفن والثقافة . وقد أرسل سيكيروس Siqueiros وأوروسكو روميرو Romero وغيرهما إلى الخارج . وقد التقى سيكيروس برڤييرا فى باريس وأشعل كل منهما الآخر بأفكار سياسية ترتبط بنزعات جمالية جديدة ، وكنتيجة لذلك أصدر سيكيروس نشرة فى برشلونة سنة ١٩٢١ يعلن فيها عن فن ثورى جديد يعتمد فى أساسه على التركيب الحى للفن الهندى ومقللا من قيمة المثاليات الأوربية المنحلة . أما عن رڤييرا الذى رجع إلى المكسيك عن طريق إيطاليا ، فقد شاهد هناك رسوم الأربسكا الكثيرة، والمزايكو الحائطى الذى خلفه الفن البيزنطى ، وكذلك بعض نماذج من الفن الأتروسكان التى أيقظت فى نفسه قوة الفن المكسيكى القديم . وقد وجد صغار الفنانين فى رڤييرا مدرساً ومحاضراً . وكان منزله يعج بالاجتماعات التى تنظم فيها خططه ، وتنشر نشراته ، والتى اتفق فيها على أن يكون هناك فن حائطى للناس . وقد طالب هؤلاء الفنانون بجدران المبانى العامة ليجعلوا منها لوحات لفنهم ، وقد كانوا أحراراً فى اختيار بعض موضوعاتهم ، والتعبير عنها بما يرون . ولم يمض وقت طويل حتى كان الفنانون يتسابقون على « السقالات » ليغطوا الجدران . فقد أعطيت كنيسة قديمة للفنان مونتنجرو (Montenegro) وزميل آخر، وحولت إلى قاعة محاضرات ، ومدرسة . كما أعطيت المدرسة الإعدادية القومية

إلى رڤيرا وأتباعه : ألفا دى لا كانال (Alva de la Canal) ، وريفلتاس (Revueltas) وكاثيرو (Cathero) وسيكيروس وغيرهم سنة ١٩٢٢، وسنة ١٩٢٣ . وكل هؤلاء كانوا أعضاء فى رابطة المصورين والنحاتين التى كانت تصدر جريدة هجومية تسمى الماشيت . وقد رسموا فيها وطبعوا بالأحمر والأسود معاونين رؤساء تحريرها سيكروس (Siqueros) ورڤيرا Rivéra وجيريرو (Guerrero) . وأخذ الفنانون بعد ذلك يكسون جدران مختلف المؤسسات والمصالح ومنها مبنى وزارة التربية الذى رسم فيه رڤيرا، ومبنى الجامعة بجوادى اللاهارا الذى ملأه أروسكو برسومه . وقد كانت دعوة الفنانين مثيرة ومحركة للرأى العام حتى إنهم فى المرة الأخيرة عندما دعتهم وزارة التربية ليكسوا بعض الجدران بفنهم فلم يستطيعوا الصعود على السقالات إلا وفى جيوبهم مسدسات لحماية أنفسهم من الرجعيين . ولما كان الفن فى هذه الحالة قد اتجه اتجاهاً اجتماعياً لم يكن يأنف الفنانون من تصوير شخصيات بعينها ورسمها فى وضع البرجوازيين، كما أنهم لم يخجلوا من أن يصوروا رجال الدين فى بعض الأوضاع التى كانت تنبه الشعور نحوهم .

دييجو رڤيرا : فقد عكف رڤيرا (Diego Revéra) (١٨٨٦–   ) ست سنوات متواصلة دون أن يكل وهو يغطى ردهات وزارة التربية : يصور الأسواق الهندية ، وقد صور فيها الفلاحين وهم يتسلمون الأراضى ، وصور مناظر الثورة الاجتماعية التى كان يحلم بها، كما صور الأبطال زاباتا (Zapata) وكاريللو بويترو (Carrillo Puetro)

وغيرهما ، وصور الأرستقراطيين ، والعمال ، والجنود ، ثم انتهى أخيراً من رسم لبعض موظفى الحكومة ذوى المراكز الرئيسية مثل فوسكونسلوس (Vascancelos) الذى كان له آراء سياسية لم تعجب رڤييرا . كما صور رئيس وزارة فى ذلك الحين فى شكل شخصية برجوازية منتفخة جعلت رئيس الوزارة يثور ، ويشكو رڤييرا لرئيس الجمهورية . ولكن كالاس (Calles) الذى شكا إليه رئيس الوزارة ، وجد نفسه ممثلا هو الآخر فى الصورة فى شكل مقنع رفيع ، مع شخصية أخرى تدعى تورس (Tories) وغيرها من الشخصيات التى كانت ترمز للثورة . وتتمثل مقدرة دييجو رڤييرا فى قوة احتماله للآلام ، وفى وضع كل مجهوداته فى كلية متوافقة . فقد استطاع أن يصوغ تفاصيل لوحاته فى كليات مميزة ، انظر شكل (٥٦) .

بدأ رڤييرا أولا بدراسة أساتذة الفن الإيطاليين ، ولم يكن كغيره من الفنانين الذين درسوا هؤلاء ليتطبعوا بطابع أكاديمى ، ولكنه على عكس ذلك استطاع أن يستخدم هذه المعلومات كوسائل مساعدة مكنته من أن يزيد غنى تعبيره القصصى الذى كان محملا بالشحنة الانفعالية المرتبطة بالحياة اليومية للفلاح . فرڤييرا استطاع أن يقول قصة لها قيمتها وتأثيرها بالنسبة للعصر كله . كما استطاع أن ينقل ما استفاده من يوتشللو ، وبيرو دلا فرانشسكا ، وتنتورتو ، فى إنجاح عمله من الناحية التركيبية ، وجعله مقنعاً كلوحات حائطية زخرفية . ومن أهم ما استطاع أن يحتفظ به رفييرا قدرته على أن يصور القصة التى نحبها فى طفولتنا ، ولكنه نجح فى تصويرها لا بلغة الأديب الرمزية ، وإنما بلغة المصور. ورسوم رڤييرا

الحائطية الكبيرة فى الدور الأول لمبنى وزارة التربية بمدينة المكسيك ، تشتمل على بعض العمال الذين يتجهون إلى العمل داخل منجم ، وعمال يذيبون السكر فى الأوانى ، ونساء « تيتيواكان » اللائى يصبغن الأقمشة بلون أزرق جميل . ويمكن أن تذكر أيضاً لوحته الحائطية (موت بيون) والتى يسجل فيها حالة الحزن الساكنة الأليمة . ويعيب البعض على ريڤيرا أنه أحياناً ينسى نفسه كفنان ويتجه اتجاه البروباجندا ، ولكنه على أى حال قد نجح فى إكساب صوره الهدوء ، والإحساس بالتصميم . ونجح فى تحميلها رسالة فكرية بجانب ما تحمله من قيم جمالية . ويحدثنا دييجو ريڤيرا فى رسمه الحائطى المقام بمبنى الفنون الجميلة الآن بمدينة مكسكو فيقول واصفاً الجزء الأوسط ، شكل(٥٤) : «الصانع ذو المهارة العالية يسيطر بالآلة الميكانيكية (العلم والصناعة) على قوى الطبيعة . فى الوسط عند التقاء التلسكوب والميكرسكوب، محيطا الرؤية متقابلان كذراعى مقص، يد تبرز من الآلة الميكانيكية، تحمل كرة تحتوى ذرات من الأكسجين ، والهيدروجين ، والنيتروجين ، والكربون . خلية حية تنقسم . تمثيل الجنس بالصفات البيولوچية للأجسام الحية مع اختلاط الكروموزومات . الآلة الميكانيكية فى شكل اجتماعى تحتوى إلى الجانب الأيمن سراة القوم يمتعون أنفسهم ، بينما فى الجانب الأيسر الأسرة العمالية ينظمها لينين ، ويظهروهو يوحد بين فلاح أسود ، ومحارب أمريكى أبيض . فى كلا الجانبين ، إلى الأيمن المجتمع الرأسمالى بمتناقضاته ، وإلى اليسار تبرز العناصر الجديدة لبداية عالم اجتماعى بمتناقضاته الفاشستية . رجل فى

مفترق الطرق ينظر بتشكك ولكن متمنياً عالماً أفضل . فى الجانب الأيسر ، شكل (٥٣) ، يظهر المجتمع الرأسمالى فى أحسن حالاته وأردئها ، العقل البشرى يتوغل فى أكبر وأصغر مظاهر الحياة ، نورجيهويه (Gihoyah) يتحول إلى كهرباء لخدمة الإنسانية . أشعة (X) للعلم والطب والضوء والقوة : دارون يضع نظرية التطور ، الدين ينصهر بالعلم التجريبى ، ولكن يمكث بجمود فى وثن الإله . فى الخلف صورة البطالة ، الثراء والفراغ للأقلية ، الظلم والبؤس والكبت للجمهور الشقى ، وفوق كل هذه التفاصيل تظهر الحرب الإمبراطورية ، كما يظهر فى الأسفل طلبة عالميون يرون حقيقة الحياة العلمية خلال العدسة المكبرة . ثم يوضح لنا رقيبرا فى الجانب الأيمن ، شكل (٥٢) ، صورة لما يتمثله كمجتمع مثالى هى الأساس لمجتمع عالمى فيها : عمال عالميون ، يرون خلال العدسة المكبرة النظام المستتر خلف الأجسام الحية ، الكبير فيها والصغير ، كما يرون بداية حقيقية لحياة إنسانية مقامة على مجتمع بلا طبقات ، يتميز بالتفاهم المتبادل بين أفراده ، مبنى « بلينين » ممسكا بالعلم الأحمر الذى يمثل الوحدة العالمية لعمال العالم ، وكارل ماركس ، وفردرك أنجلز ، وليون تروتزكى ، وزعماء عمال « العالمية الرابعة » يوضحون لعمال العالم ، الطريق الصحيح لمستقبل مجتمع إنسانى . وفى الخلف طبقه المجاهدين ، إضرابات ، الفلاحين فى عطلات ، مواقع فى الشوارع ، وفى أعلى الجمهور المنظم فى الاتحاد السوفييتى يتقدمون إلى الأمام . وفى الخلف قبر لينين وحائط الكرملين (Krémlin) وفى وسط كل ذلك تمثال القيصرية ، الفاشستية مقطوعة الرأس بلا نظرية علمية متفق عليها ،

ولكن هذه الفاشستية الجامدة تعلوها آثار الطلقات .

ذلك ما يحدثنا به رڤييرا فى أغلب رسومه الحائطية التى تملأ دور الحكومة فى مكسيكو وكثير من المدارس والمؤسسات — يدعو القوم إلى التعاون ومحو الطبقات والتكتل فى سبيل رفعة المجموع لا العدد القليل المحظوظ.

جوزى كليمنت أوروسكو : أما أعمال جوزى كليمنت أوروسكو (José Clemente Arozco) (١٨٨٣ — ١٩٤٩) فلها مظاهر أخرى غير أعمال رڤييرا ، ففى الحالة التى كان رڤييرا يحاول أن يقص فيها قصة للشعب المكسيكى ، فقد استطاع أوروسكو أن يخرج الكبت والضغط الذى أصبح جانباً سيكلوچيا فى تكوين المكسيكيين الهنود . ولا شك أن شخصية أوروسكو ترتبط إلى حد كبير بشخصية مايكل آنجلو ، فتتوفر الإثارة فى كلتا الحالتين ، ولكن الناحية الانفعالية لأوروسكو مخيفة ، ومرعبة ، أكثر من أى فنان إيطالى . وصوره ماهى إلا انعكاس لحالته الانفعالية ، وبذلك ميزت اتجاهه عن النزعات الأوربية الحديثة ، ولكن فيها شىء مستمد من الجريكو وغيره من فنانى الباروك ، وشخصيات أوروسكو يمكن رؤيتها بشكل واضح فى الصور الحائطية فى جوادلاهارا فى مبنى الجامعة الحكومية ، وهناك استطاع أوروسكو أن يعبر عن الإيقاعات الحزينة التى سببتها كل المحاكمات الظالمة التى حدثت تحت سطوة الزعامة السيئة . ومثالية أوروسكو محررة من الصور التقليدية ولذلك كان لها قوة مباشرة مكتسحة . ففى صورة حائطية له فى دار تيموس ، وهى موضحة فى شكل (٥٥) ، قد استطاع أن يعبر عن المسيح الذى أوقظ من

قبره بشكل ليس فيه علاقه بالتصوير الأوربى، ولكن له علاقة إلى حد ما بالتأثير البيزنطى. والصورة فيها شىء من الغرابة والفزع. ويحدثنا أوروسكو أحاديث أخرى فى رسومه فكان يسخر بنظام الطبقات ويصوره أشنع تصوير، ترى أشخاصه ضاحكة، باكية، ساخرة، شاخصة، يجسد الآلام تجسيداً مرعباً — وقد رسم صورة تمثل نكبة العالم Catastrofe) (Mundial وهى إحدى رسومه الكبيرة الموجودة فى مبنى الفنون الجميلة بمدينة مكسيكو. وتلك الفاجعة العالمية التى يجسدها أوروسكو لخير دليل على مقدرة هذا الفنان: فالعنف والقوة والألم والمأساة، البشاعة والقسوة وسكرات الموت، التباين فى اتجاهات أشكاله التى يستخدمها . . . كل هذه صفات قليلة من كثيرة يحملها هذا الرسم الحائطى .

داڤيد الفارو سيكيروس: ولسيكيروس(David Alfaro Siqueiros) (١٨٩٨ —) نفس الثورة الانفعالية التى يعبر عنها أوروسكو، ويطلق عليه أحياناً فان جوخ المكسيك، لأنه استطاع أن يحول انفعالاته إلى عجينة التصوير، غير أن انفعالات فان جوخ كانت حباً لا يستطيع السيطرة عليه، وفى حالة سيكروس كرهاً لا يستطيع ضبطه، وتمكن سيكيروس باستخدامه الفرشة أحياناً، ومسدس الدوكو أحياناً أخرى، من أن يصور العمق، وهو فى هذه الناحية يعد أستاذاً من الدرجة الأولى . وفى صورته المشهورة، شكل (٥١) «صدى الاستغاثة» يظهر العمق بوضوح، فسيكيروس فى الحقيقة، يلعب بالبعد الثالث أو الرابع إذا جاوزنا الوصف، فرسومه تكاد تخرج من الصورة، وصورته رقم(٥٠) «يوم الحرية» توضح شخصيته.

والواقع أن هؤلاء الفنانين الثلاثة قد تمكنوا من الدراسة فى كنف التقاليد ولكنهم جعلوا من التقاليد حصناً واقيا دفع رسومهم إلى مرتبة الحياة والخلد ، لا سجناً مميتا أفقد هذه الصور الحياة وأبعد عنها الروح .

روفينو تمايو : أما تمايو (Rufino Tomayo) (١٨٩٩ —) فقد رسم صوره فوق حامل ، وهو من المكسيكيين القلائل الذين سيطروا على اللون وأعطوه ناحية وصفية حسنة . وقد تأثر تمايو بالخبرات المحلية ، وخبرات المدرسة الفرنسية ، وكثير من صوره تنحو منحى شاعرياً ، انظر شكلى (٥٧ ، ٥٨).

يقول نورثروب إن آخر الثقافات التى مرت على المكسيك فى الوقت الحاضر تنعكس فى فن التصوير الحائطى الآخذ فى الاتساع ، والنمو ، تدب فيه الحياة والسكون . رسوم بالفرسكا تتشكل بهيئات تتطلب من الفرد رحلة إلى روما ليجد لتلك الرسوم معادلا . يصور لنا الشخص الإنسانى بمهارة تقارن بمهارة ميكل آنجلو ، وتنتورتو ، وألجريكو . وكل ممثلى النزعة المكسيكية اتجهوا إلى الجانب الوصفى فى صورهم . وخلقوا مدرسة اجتماعية كان لها تأثيرها على الجمهور وعلى السائحين . وهذه الصور الحائطية معظمها نقد للاتجاهات البرجوازية التى كانت سائدة ، ودفع فى اتجاه وحدة العمال ، وتعبير عن رسالة العلم والثورة الصناعية الحديثة وما إلى ذلك . وقد اعتبرت النزعة المكسيكية اجتماعية لأنها لعبت بالرموز الوصفية وبالموضوعات التى وجدت صدى لها فى الجمهور الكبير . وقد بولغ فى هذا الاتجاه للدرجة التى جعلت رڤيرا ينسخ صوراً فتوغرافية لبعض الشخصيات التى يريد التعبير عنها فى رسومه الحائطية ليوضح بها فكرة معينة للرائى العادى.

---

(١) Cf. Northrop, *The Meating of East & West*

الفصل الثامن

الآثار التربوية للفن الحديث

انهيار التوجيه الأكاديمى : رأينا عند استعراضنا للفن الحديث أنه يشتمل على مدارس متعددة ، وعقليات متنوعة ، وابتكارات فريدة ، كما لاحظنا أنه يتميز بالتطور وعدم الجمود ، والمدرس كالفنان الحديث المحرر فى الرؤية ، يجب أن يرى بعينيه قيما فنية جديدة ، حتى يستطيع أن يستبدل بالنظرة الأكاديمية السائدة ، نظرات أخرى متحررة تساعد على نمو التلاميذ ، كل فى اتجاهه ، مهتدياً فى ذلك بما أنتجه الفن الحديث .

أسلوب التجريب والكشف : وقد رفع الفن الحديث من قيمة عملية التجريب ، نتيجة لتشجيعه الكشوف الجديدة ، وعلى ذلك أصبح من واجب المدرسين ، تمشياً مع هذه الروح ، ضرورة إتاحة الفرصة لتلاميذهم لتجريب خامات منوعة بأساليب مختلفة ، ليفتحوا عقلياتهم لتقبل القيم الجديدة ، كما يمكنهم تذوق معايير متطورة لتقدير الجمال غير النوع المألوف ، ولذلك يمكن القول بأن الثقافة التى يمكن أن ينالها المدرس نتيجة دراسته للفن الحديث تجعله أكثر تقبلا لعدد من القيم الفنية لها قيمتها فى تقديره للإنتاج الفنى المنوع الذى ينتجه تلاميذه، كما تجعله أكثر قابلية على الكشف والتجريب ، والسير بعقلية متطورة مع تلاميذه .

من الصورة إلى الحياة : ويستطيع المدرس أيضاً أن يربط فن تلاميذه بحياتهم ، وهو بذلك يمكنه أن يكسب فنهم قيما من النوع الذى كشفه الفن الحديث، يكون لها دورها فى سائر ما يتناوله التلميذ من سلع. فالفن الحديث ، كما رأينا فى الفصل الثانى ، هو الذى مكننا من رؤية الحياة بوجهة جديدة انعكست فى العمارة ، وفى الأثاث ، وفى شكل الفترينات ، والإعلانات ، والملابس ، ومعظم الأشياء الدقيقة التى تتناولها يد الإنسان . ففى دروس الفن يستطيع المدرس أن يوجد الصلة بين القيم الجمالية الحديثة التى يسعى مع تلميذه إلى تحقيقها فى الصور — يوجد الصلة بينها وبين الأجسام التى تحيط به ويتداولها فى حياته . عند ذلك يصبح لهذه القيم معنى تطبيقى يتفق وحاجات الحياة .

الرؤية الجديدة للطبيعة : وقد مكننا الفن الحديث ، من رؤية الطبيعة بشكل مغاير ، للنظرة الشائعة الأكاديمية ، ذات الطابع الثابت ، عن المرئيات ، مكننا الفن الحديث من أن نرى إمكانيات مختلفة فى الشىء الواحد ، فإذا أعطيت جسما ما لفنانين من مدارس مختلفة لكان تعبيرهم عنه مختلفاً فى كل حالة ، وبذلك فإن مجموعة النظرات التى تدرك تجعل فهمنا لحقيقة الطبيعة أغنى وأشمل . حتى فى حالة الفنان اللاموضوعى ، الذى لا يبدأ بموضوع ملموس، ويمارس ابتكاراته فى مجردات، مثل هذا الفنان، لا يعد معزولا كلية عن الطبيعة ، ولا عن العالم الخارجى ، فكل ما يسجله ، فى تعبيره ، ما هو إلا انعكاس لنظام طبيعى فى تكوينه الخاص ، وقد كان من اليسير على المتفرجين على التعبيرات اللاموضوعية أن يروا فيها

إمكانيات طبيعية منظمة ، لأشكال يسهل التعرف عليها ، ويربطونها بخبرات موضوعية تجعل لها معنى مستصاغاً فى أذهانهم ، وذلك على الرغم من ابتعاد الفنان كلية عن المصادر الطبيعية . فلو نظرنا على سبيل المثال لصورة ستيوارت ديفز الموضحة فيما بعد شكل (٥٩) لأحسسنا فيها بعمارات ، وشوارع ، وشمس ساطعة ، رغم أن الرموز المصطلح عليها التى توضح هذه المعانى الخالدة غير موجودة . وفى الحقيقة إن هذه الأنظمة التشكيلية المجردة تتضمن معنى الطبيعة أكثر مما تتضمنها المحاكاة الميتة الدقيقة لها ، إذ أن تلك المحاكاة يتقيد فيها الفنان غالباً بالعارض الذى يخفى عن عينيه القيمة الدائمة .

الفن الحديث وفترة المراهقة : وقد عرفنا أن الطفل عندما يصل إلى فترة المراهقة ، يحدث له تردد ، ويبدأ يحلل إنتاجه ، ويضاهيه بالطبيعة ، وعلى ذلك فأزمة المراهقة تجعله يتذبذب بين ثلاثة اتجاهات : إما أن يستمر فى الاتجاه الأكاديمى ، أو يسير فى اتجاهه الفطرى بدون اقتناع ، أو يحجم عن الرسم ويستبدل به اللغة كوسيلة للتعبير . والتلميذ المتردد عادة يشعر بالنجاح إذا بدأ بأسلوب تجريدى كالمتبع فى المدرسة اللاموضوعية (انظر الأشكال المرافقة من ٦٠ — ٦٣) فهو فى هذه الحالة لا يحتاج إلى مضاهاة إنتاجه بالطبيعة ، وخبرته الجديدة ستساعده بلا ريب على التعبير ، وتمحو التردد تدريجياً ، وسيجد عالماً فنياً آخر لا يحتاج منه إلى الصنعة والمهارة التى تتطلبها محاكاة الطبيعة ، بل سيحتاج منه إلى صقل تكوينه على أسس فنية بحتة . وقد حاول طلبة المعهد العالى للتربية الفنية مع تلاميذهم فى التعليم

العام تجريب بعض هذه الجوانب التجريدية فى التربية العملية ، وقد نجح التنظيم فى كثير منها بشكل ملفت للنظر وفيما يلى بعض أمثلة الأشكال من (٦٠ — ٦٣) توضح التعبير باستخدام الأسلوب التجريدى اللاموضوعى .

ويمكن أيضاً الاستفادة من محاولة أخرى فى التجريب وهى استخدام بعض أنواع من الخامات مع البعض الآخر لإخراج وحدة ذات طابع مميز، وهذه الفكرة التى بدأت تشق طريقها فى التربية الفنية مستمدة فى الواقع من تجارب المدرسة التكعيبية المسطحة ، التى أدخلت ورق الجرائد ، وبعض مظاهر أشكال النسيج ، فى مشكلات التصوير الحديث ، شكلى (٦٦ ، ٦٨) .

كما يمكن أن تعالج الأشغال اليدوية على أساس القيم الهندسية التى اكتشفها الباوهاوس وجعل التصميم الهندسى اللاموضوعى الأساس فى مشكلات الإنتاج العملى كصنع منضدة أو عمل كرسى .

أنواع جديدة من الموضوعات : وقد أثار الفن الحديث أنواعاً جديدة من الموضوعات تتناسب مع القرن العشرين — فلقد أدخلت الآلة ، والموضوعات الاجتماعية ، والفلسفات السياسية المستحدثة ، والنظريات العلمية ، كأنواع جديدة من الموضوعات : فصورت مآسى الحروب ، شكل (٦٧) ، ومضار الاستعمار ، والحرية ، والوحدة ؛ كما ظهر ميدان اللاشعور الذى أهتم بالموضوعات المتعلقة بالأحلام بأنواعها المختلفة واتخذ منها محوراً جديداً لم يكن مألوفاً من قبل — وهذه الموضوعات المذكورة مرتبطة بروح العصر ويمكن أن تستغل فى التربية الفنية الحديثة كمثيرات جديدة للتعبير .

الفن الحديث وأنماط التلاميذ : وقد شاهدنا فى دراستنا لفن الأطفال

فى دور المراهقة أنماطاً متميزة يمكن للمدرس التعرف عليها وتنميتها مستعيناً فى ذلك بالأنماط والمدارس التى برزت فى الفن الحديث ، ويمكن أن يتخير المدرس بعض الموضوعات التى تتلاءم مع النمط التعبيرى لكل طفل . فيصح أن يرسم التعبيريون وجوها معبرة ، أو أقنعة ، كما هو واضح فى الأشكال المصاحبة (من ٦٩–٧١) ، التى حاول فيها التلاميذ التعبير عن بعض الشخصيات ، ويلاحظ تميز كل منها بشكل واضح . أما التجريديون فيمكن إعطاؤهم أوراقاً ملونة لتنظيمها فى علاقات جمالية مراعين فيها : توزيع الألوان ، والقوائم والفواتح ، وملامس السطوح . والزخرفيون يلذ لهم التعبير عن موضوعات تتميز بهذا الطابع ، وقد برز الاتجاه الزخرفى ، شكل (٦٥) فى لوحة عبر فيها الطالب عن الصلاة واستخدم الحفر على الشمع ويلاحظ فيها العناية بأشكال الأرابسك الموجود بالحائط وبعض أنواع الكتابة ، وفى السجاد المفروش فى الأرضية ، وهذا أحد المظاهر التى أثارت اهتمام هنرى ماتيس ، ووجه النظر إليها ؛ كما أن محاولة التلاميذ فى اللعب بلون فاتح على أرضية قاتمة شكل (٦٤) ، أو العكس شكل (٦٧) ، لما يساعد على جعلهم يحصرون المساحات بشكل واع ويتحسسونها كأنظمة رئيسية فى تكويناتهم .

ويمكن استغلال بعض الموضوعات الوطنية والاجتماعية لاثتثارة الاتجاه القومى ، وهو يتناسب كلية مع الطلبة الذين يتجهون اتجاهاً وصفياً . ويمكن تنظيم التعبير عن هذه الموضوعات مستخدمين الطريقة التى لجأ إليها الفنانون المكسيكيون إما فى رسوم حائطية ، أو ستائر وكواليس مسرح ، أو أعمال جمعية على مساحات كبيرة من الورق ، أو الكرتون ، وهذه

الموضوعات مثل تأميم قناة السويس ، ومشروعات الثورة الاجتماعية التى نفذت أو ستنفذ : مثل مديرية التحرير ، وكهربة خزان أسوان ، والمساكن الشعبية ، والسد العالى ، وتوزيع الأراضى ، والحرس الوطنى ، وجيش التحرير ، والوحدة العربية ، وكلها موضوعات يمكن التعبير عنها بشكل يزيد من الوعى القومى ، ويوحد فى المشاعر العامة ، والأهداف الاجتماعية ؛ أما الرمزيون فيستفيدون من اتجاهات كالتى برزت فى أعمال پول كلى ، أو چون ميرو ، أو بعض السرياليين . والرمزيون عادة يمكنهم معالجة موضوعات أخرى بطريقة حديثة كالتعبير عن الحرية ، أو الاتحاد ، أو وحدة الأمم العربية ، أو المساواة : كل ذلك بطريقة تجعل هذه المعانى واضحة . والرمزية يمكن أن تكون من إلهام فردى أو من مصدر اجتماعى ، المهم هو تعويد التلاميذ الذين يتجهون هذا الاتجاه البحث الذى يغذى استعدادهم وينميهم .

ابتكار خامات وطرق جديدة للتعبير : وقد ساعد الفن الحديث على ابتكار خامات جديدة تتناسب ومشكل التعبير ، فمثلاً نجد مع سيكيروس أنه ابتكر طريقة جديدة للتعبير باستخدام الدوكو . وقد شاهدنا رووه يتأثر بالصنعة التى ألفها فى الزجاج المعشق بالرصاص ، وجعلته يصيغ الخامة صياغة مبتكرة ، ثم رأينا فى جيرنكا استخدام پيكاسو للأبيض والأسود والرمادى استخداماً فريداً فى نوعه ، أما شخصية مثل شخصية مندريان فقد ابتكر طريقة فى استخدام الخطوط الرأسية السوداء على أرضية بيضاء ناصعة ، ولم يكن فى استغلاله لهذه الخطوط إلا مبتكراً لطريقة جديدة ، وظهر مع فنانين مثل جابو الزجاج ، وبعض الفنانين حاولوا استخدام البلاستك أو الأبلكاش — ويستطيع المدرس أن يجرب

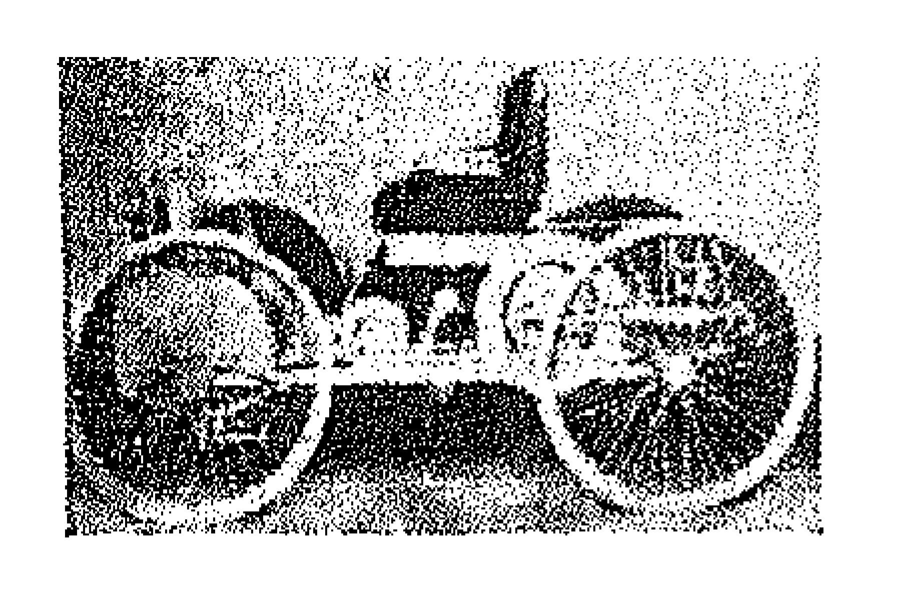
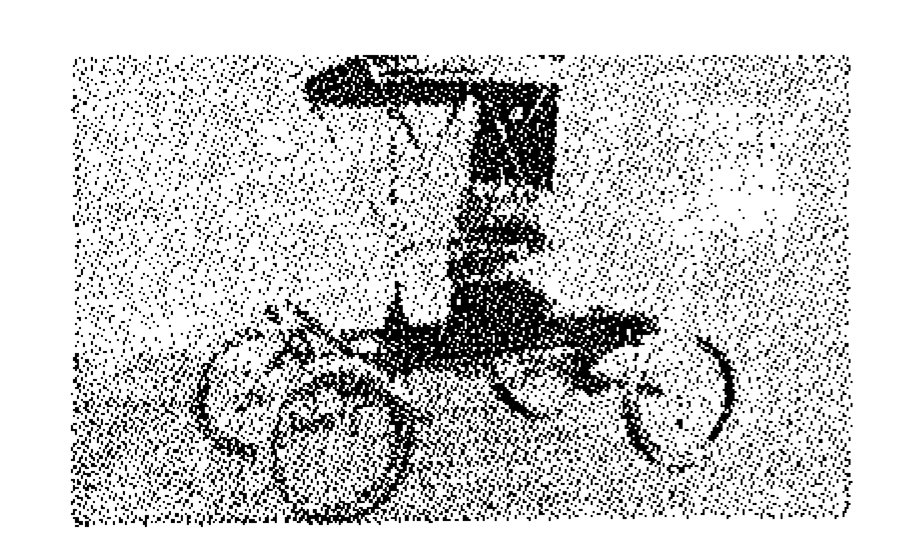
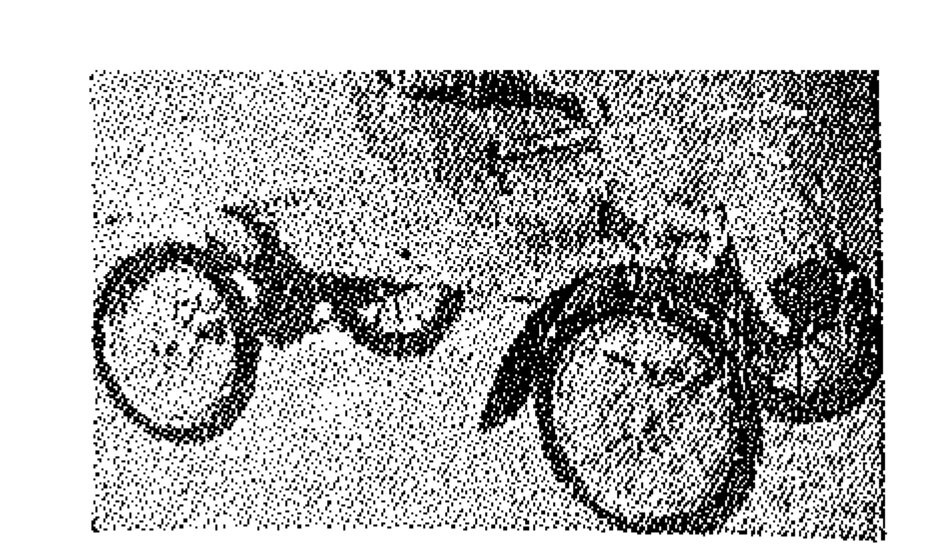
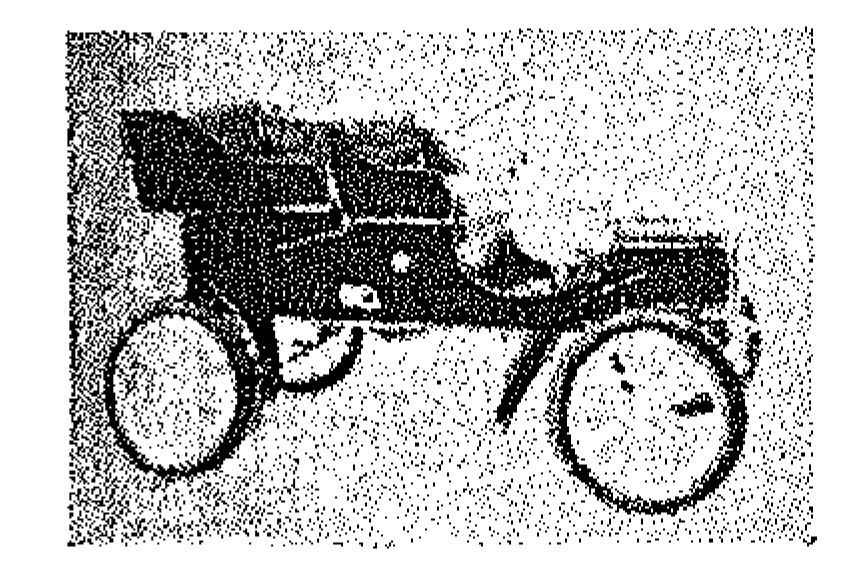
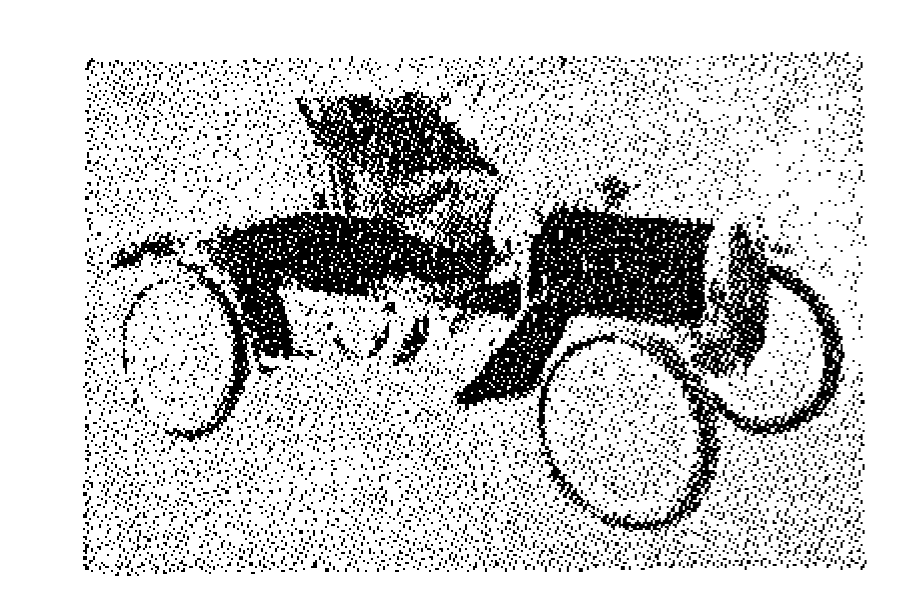
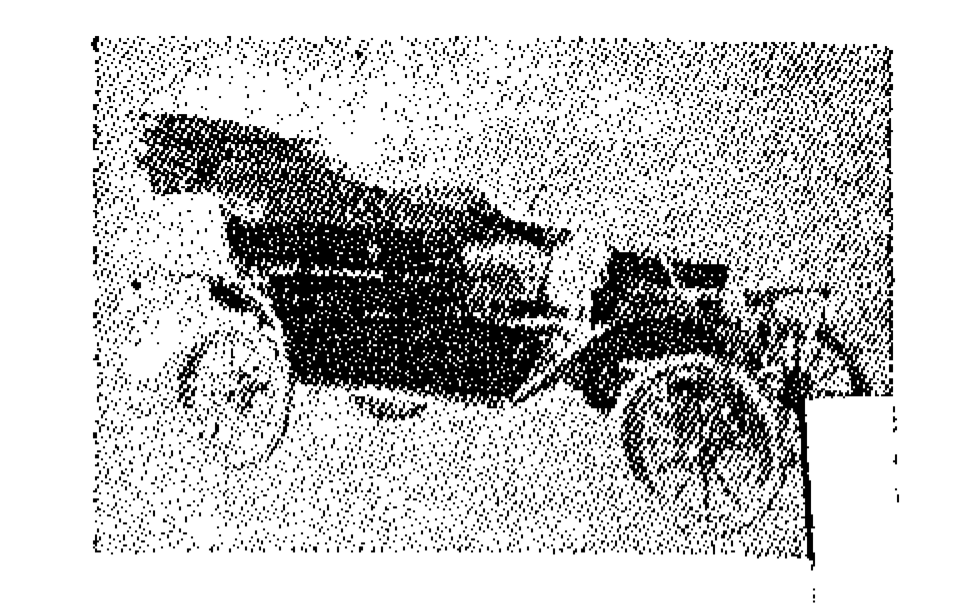
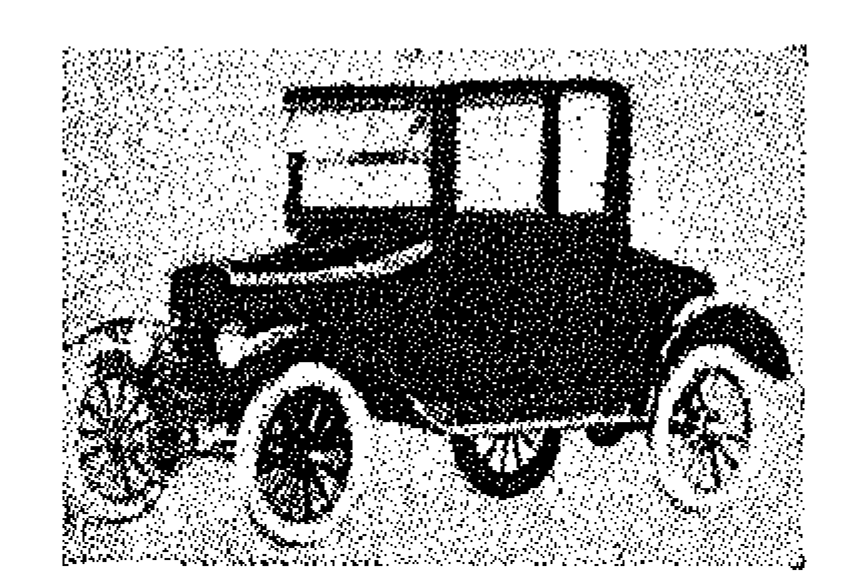
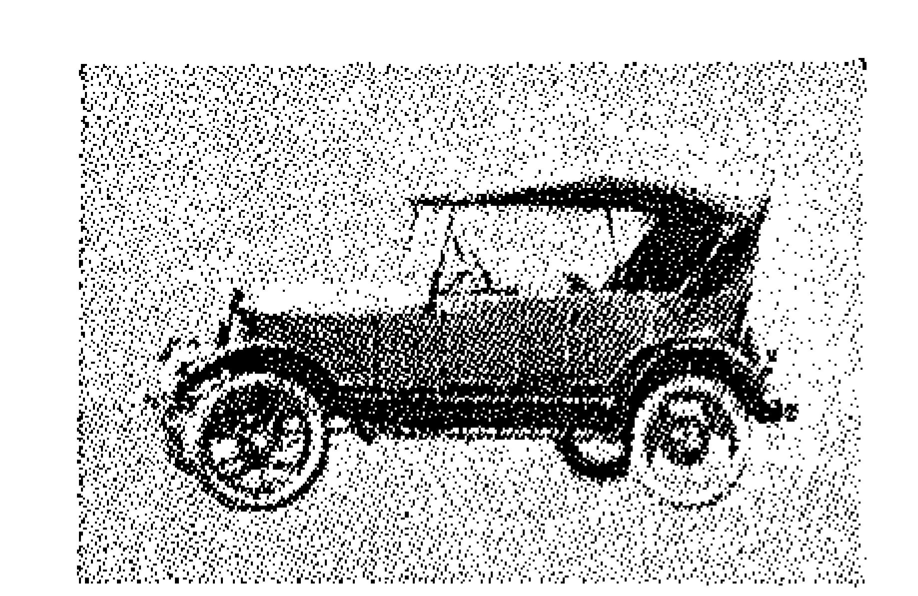
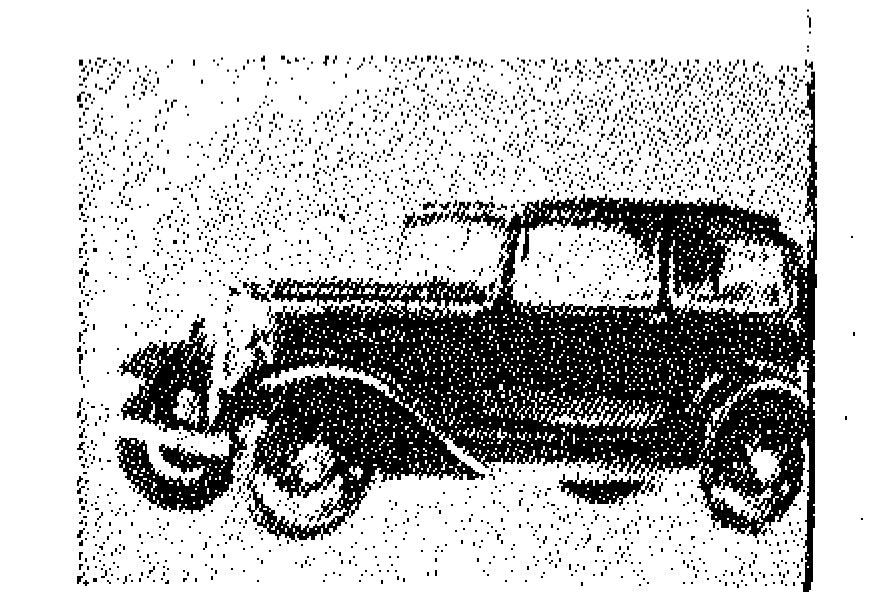
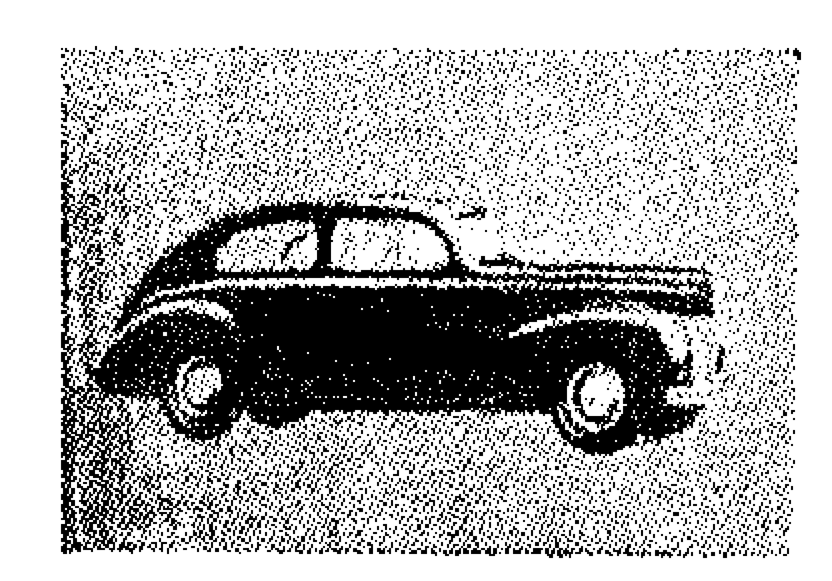
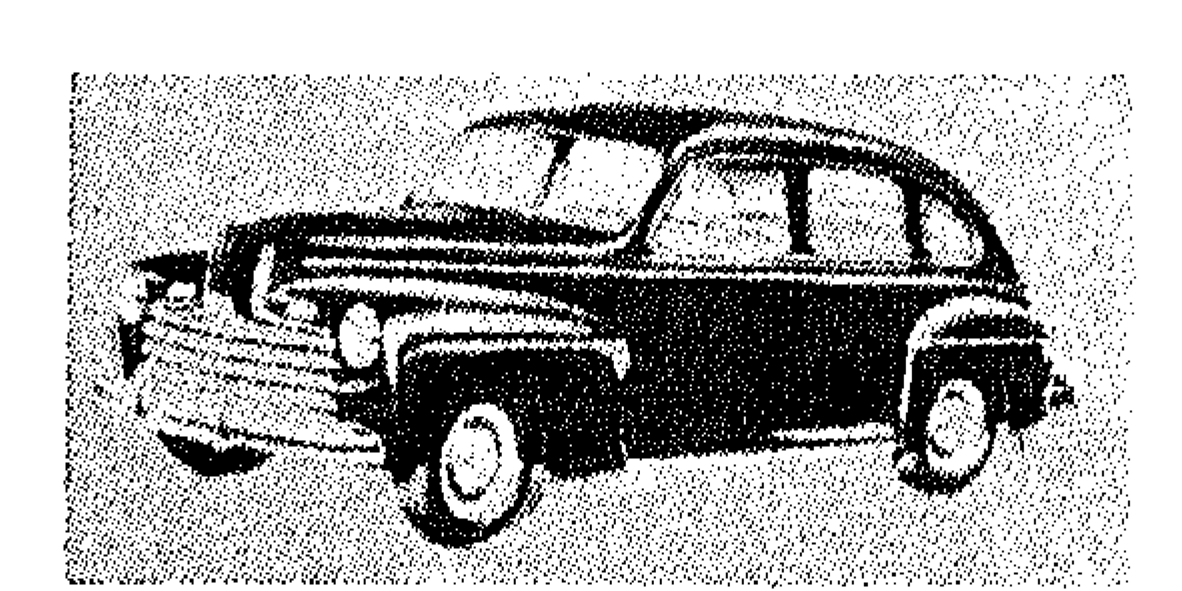
مع التلاميذ خامات جديدة بعد أن يكون قد أعدها على سطوح مختلفة ليرى إمكانياتها ، ثم يقدمها لهم ليصوغوها فى أسلوب تعبيرى أصيل .

تنظيم تكوين الصورة على أسس جديدة : وقد اعتدنا فى تفكيرنا من ناحية التكوين أن ننظمه بالمنطق الوصفى فقط ، فلا نستطيع أن نتحرر من علاقات الأشياء بعضها ببعض كما ترى فى الطبيعة ، ولكن الفن الحديث علمنا أن التكوين وتنظيم الصورة يمكن أن يبتكر على أسس مختلفة كل الاختلاف ، فالصورة قد تكون محوراً لمجموعة صور فى آن واحد ، كما سجل ذلك سلفادور دالى ، فى إحدى صوره التى يعبر فيها عن مجموعة من الخواطر صاغها فى وحدة لا تعتمد على المنطق العينى وحده شكل (٧٢) . وقد لاحظنا أن الأطفال فى صغرهم يرون من زوايا مختلفة فى وقت واحد ويجمعون فكرتهم فى صورة واحدة ، ومنطقهم هذا كان يؤخذ فى الماضى على أنه خطأ ولكن الفن الحديث علمنا أنه منطق سليم بل هو أسلم من منطق الفنان الأكاديمى الذى لا يرى إلا من زاوية ضيقة .

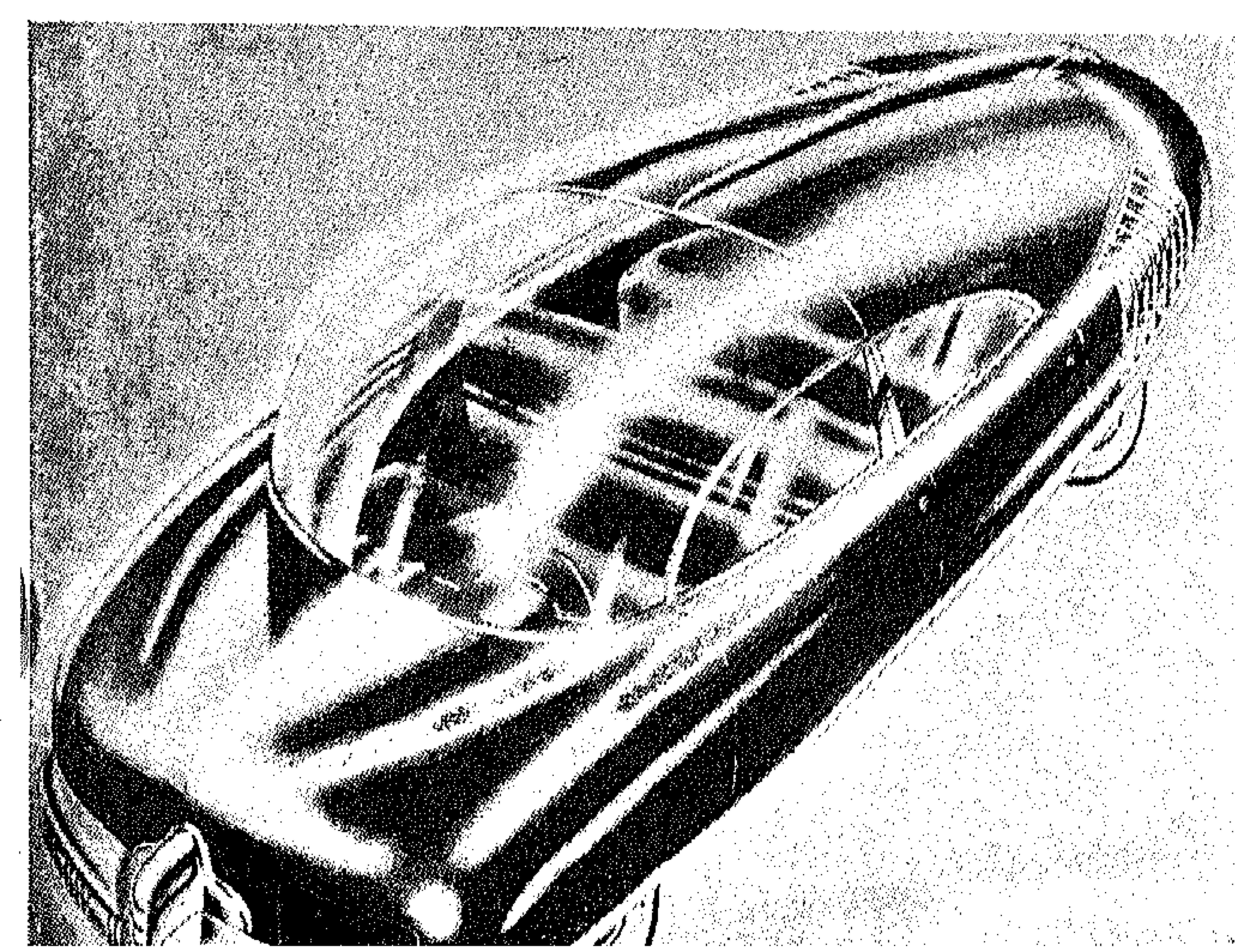
المراجع

1. Breton, André, *What is Surrealism*, London : Faber and Faber, 1936.
2. Faulkner, R., & Others, *Art Today*, N.Y.: Henry Holt and Co., 1949.
3. Frost, Rosamund, *Contemporary Art*, N.Y.: Crown Publishers, 1936.
4. Gaunt, William, *The Teach Yourself History of Painting — The XXth. Century*, London: English Universities Press Limited, 1955.
5. Ghiselin, Brewster, *The Creative Process*, N.Y.: A Mentor Book, The New American Library, 1955.
6. Goldwater, Robert, *Modern Art in Your life*, N.Y.: The Museum of Modern Art. 1949.
7. Hunter, Sam, *Modern French Painting*, N.Y.: A Dell First Edition, 1956.
8. Lewisohn, Sam A., *Painters and Personality*, N.Y.: Harper and Brothers, 1948.
9. Myers, Bernard, (ed) *Encyclopedia of Painting*, N.Y.: Grown Puplishers, Inc; 1955.
10. Read, Herbert, *Art Now*, London : Faber and Faber Limited, 1948.
11. Read, Herbert (ed.), *Surrealism*, London : Faber and Faber, 1937.
12. Schmeckebier, Laurence S., *Modern Mexican Art*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1939.
13. Skira, A., *Picasso*, N.Y.: Skira Inc. Publishers, 1953.
14. *Twenty Centuries of Mexican Art*, N.Y.: The Museum of Modern Art, 1940.
15. Wilenski, R.H., *The Modern Movement in Art*, London: Faber and Faber, 1945.

الصور الإيضاحية للكتاب

ال (١) ويمثل
ر تصميم السيارة
نصف قرن .



(٢) ويمثل
حديثاً جداً
شعر الرائى
ا التصميم
س الفن

شكل (٣) تأثرت حياتنا بالفن الحديث ، والصورة تمثل مدخل حجرة يتميز بالبساطة فى الأثاث.

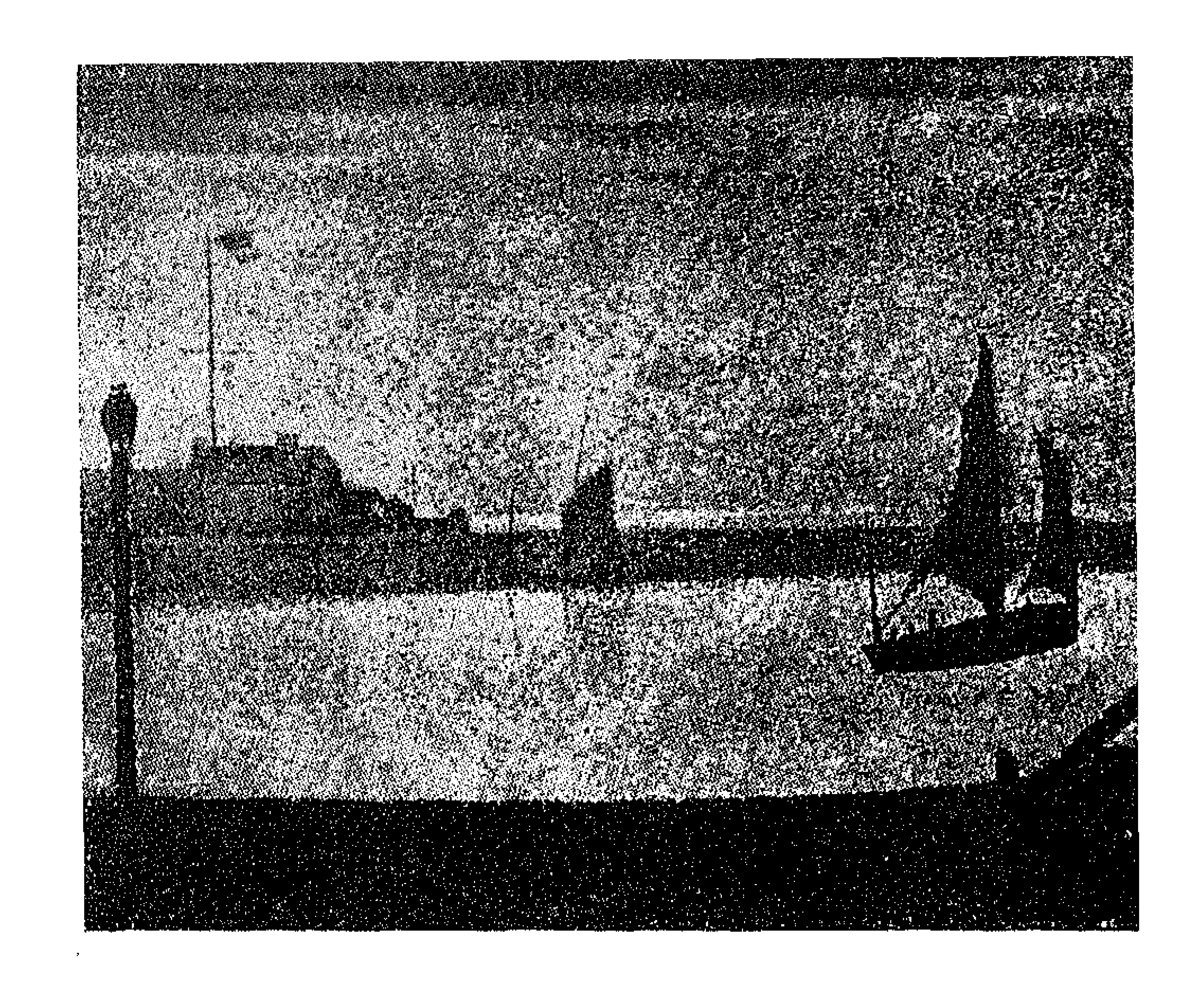


شكل (٤) ناطحات السحاب فى نيويورك .
تحمل الطابع الهندسى للفن الحديث .

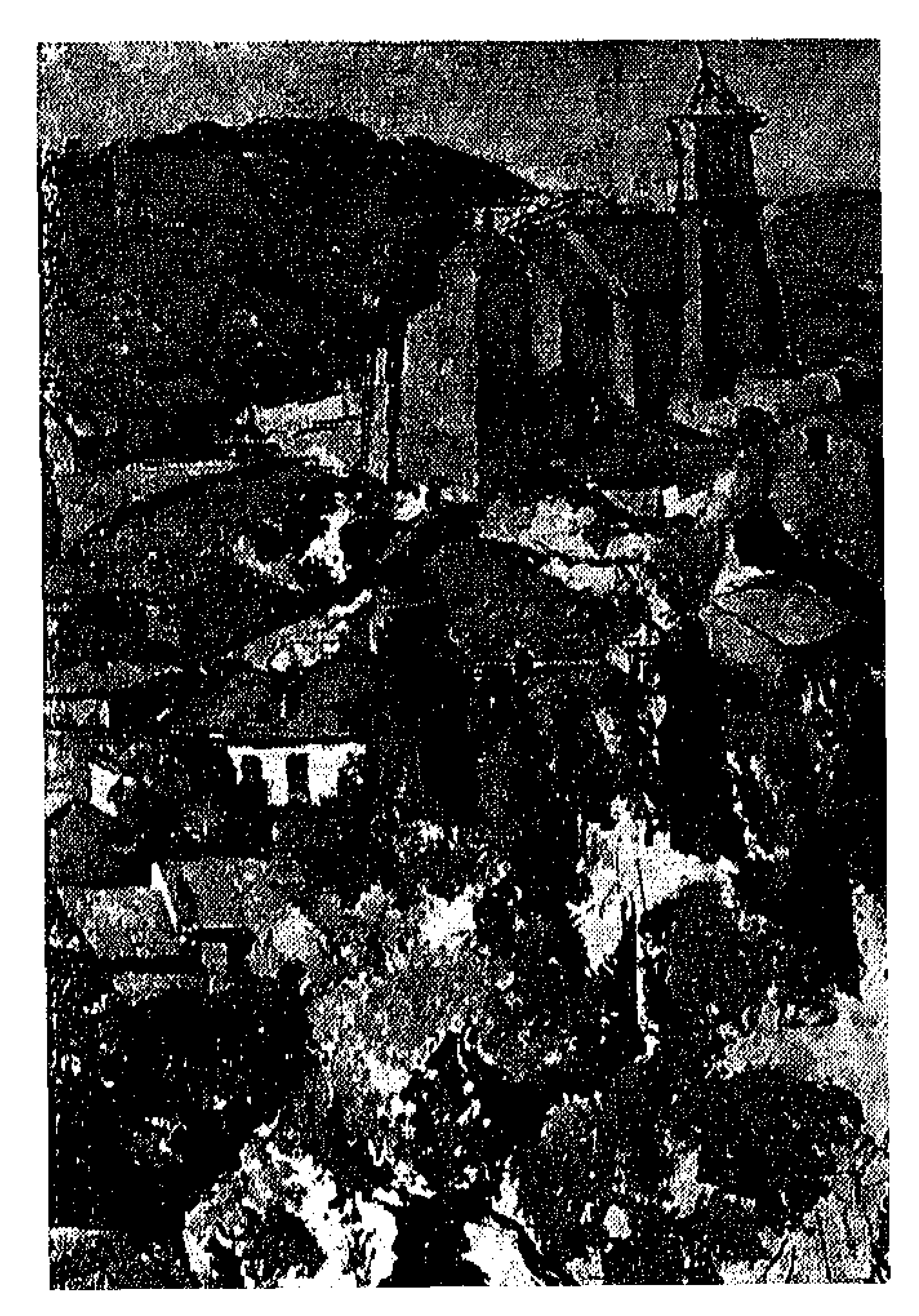
شكل (٥) ڤان جوخ - ليل كثير النجوم - أدخل الفنان عامل الإيقاع على عجينة التصوير ، ويرى فى الاتجاهات المختلفة الدائرية والمقوسة حول النجوم (١٨٨٩)



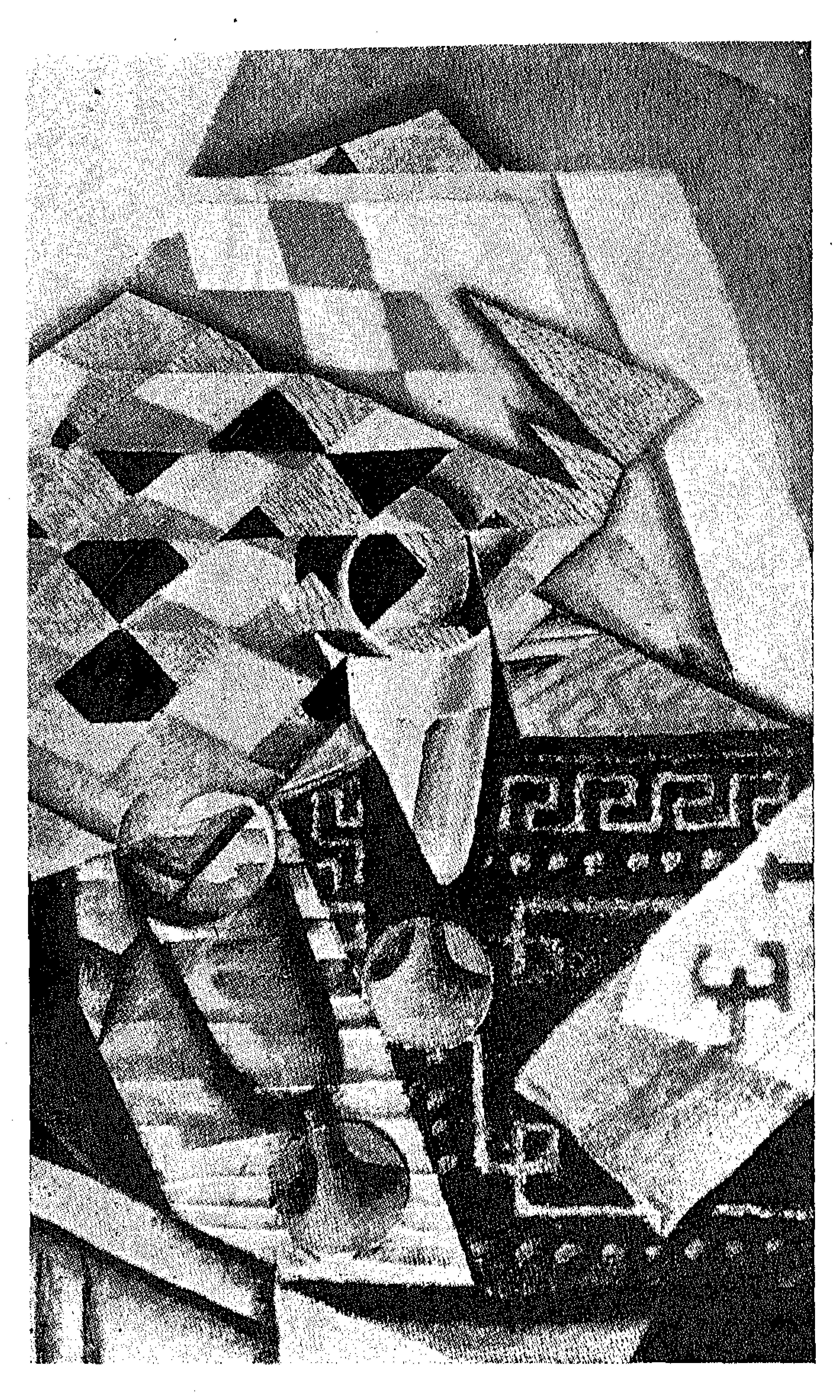
شكل (٦) ڤان جوخ - الكرسى الأصفر - يمثل اهتمام الفنان بالجانب المعمارى .



شكل (٧) چورج سرا – ميناء – يظهر فى الصورة بداية الاهتمام
بالجانبين : الهندسى والمعمارى (١٨٨٩)



شكل (٨) پول سيزان – قرية جاردين –
لاحظ الطابع الهندسى الذى تتميز به الأشكال .



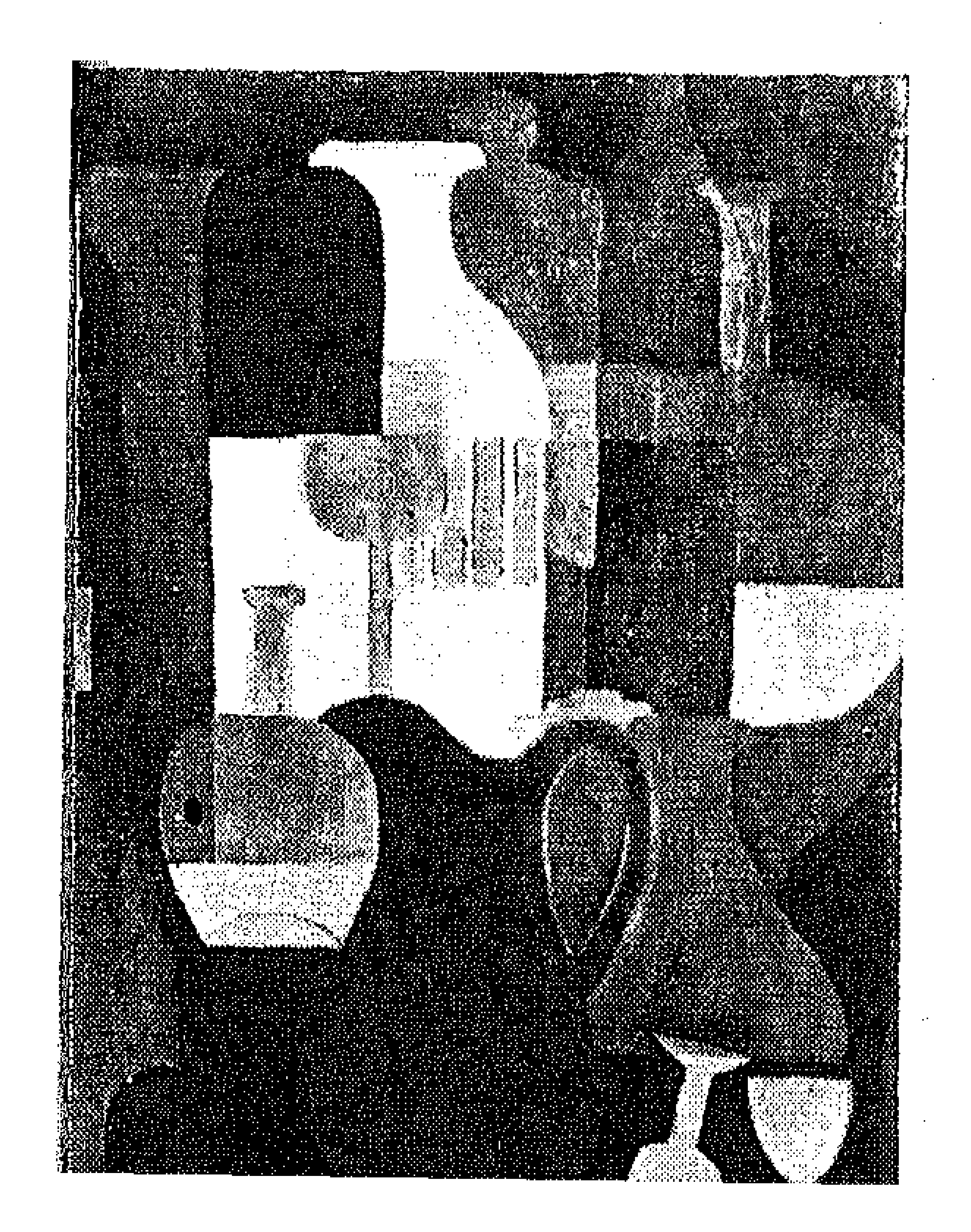
شكل (٩) چوان جريس — الورق والزجاج — تحول الصورة
إلى أشكال هندسية اهتم فيها الفنان بمظاهر السطوح وملامسها .
(التكعيبية المسطحة)

شكل (١٠) پابلو پيكاسو – طبيعة صامتة بها كمكن
أحد المظاهر التكعيبية (١٩٢٤)



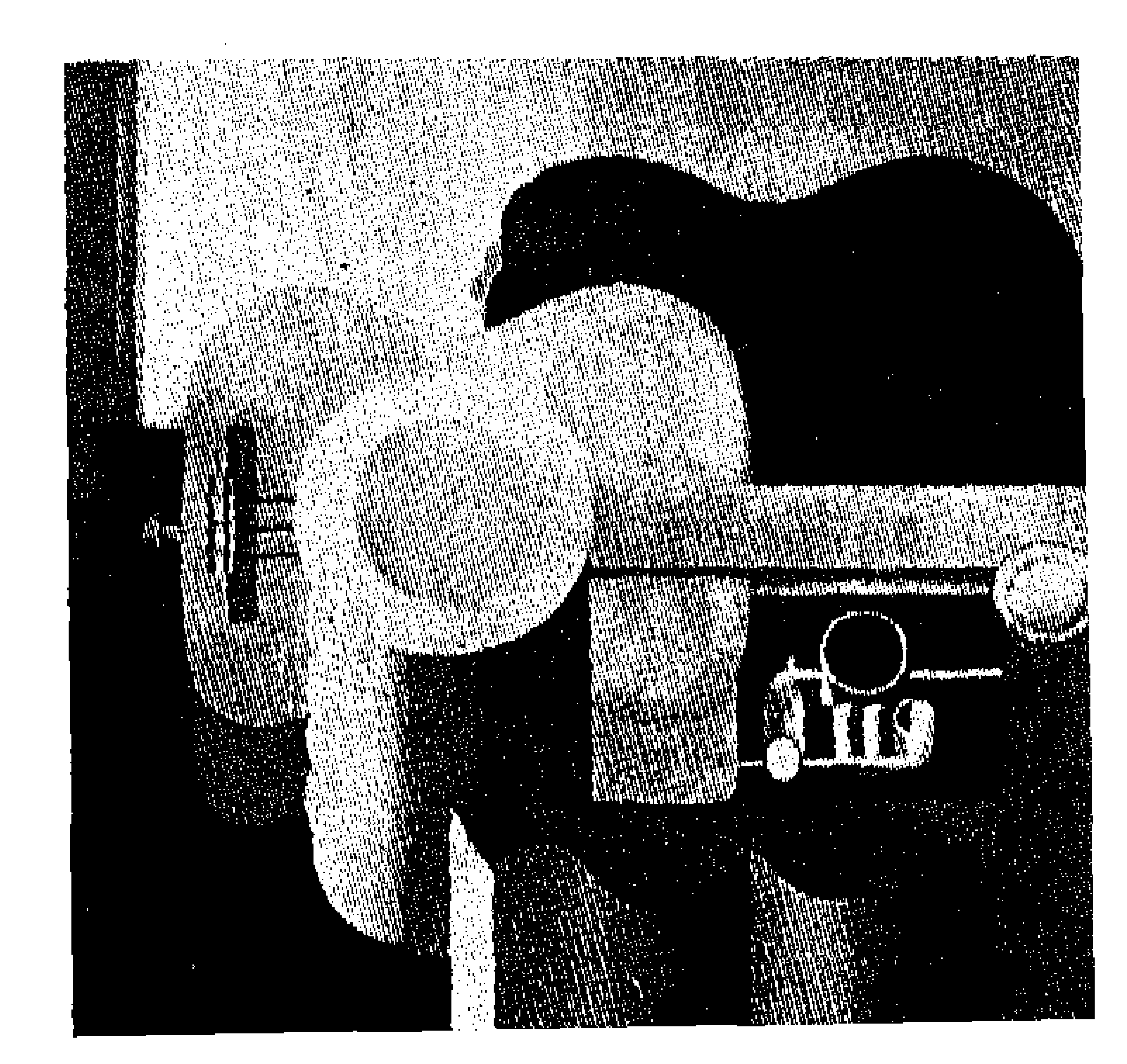
شكل (١١) پابلو پيكاسو – امرأة جالسة
(مظهر للتكعيبية المجسمة) (١٩٥٣)

شكل (١٢) چورج براك – نوتة موسيقية وفواكه –
أحد المظاهر التكعيبية وهى قريبة الشبه بلوحة پيكاسو
المقابلة ولكن اهتمام براك اتجه هنا إلى الإجمال اللونى .

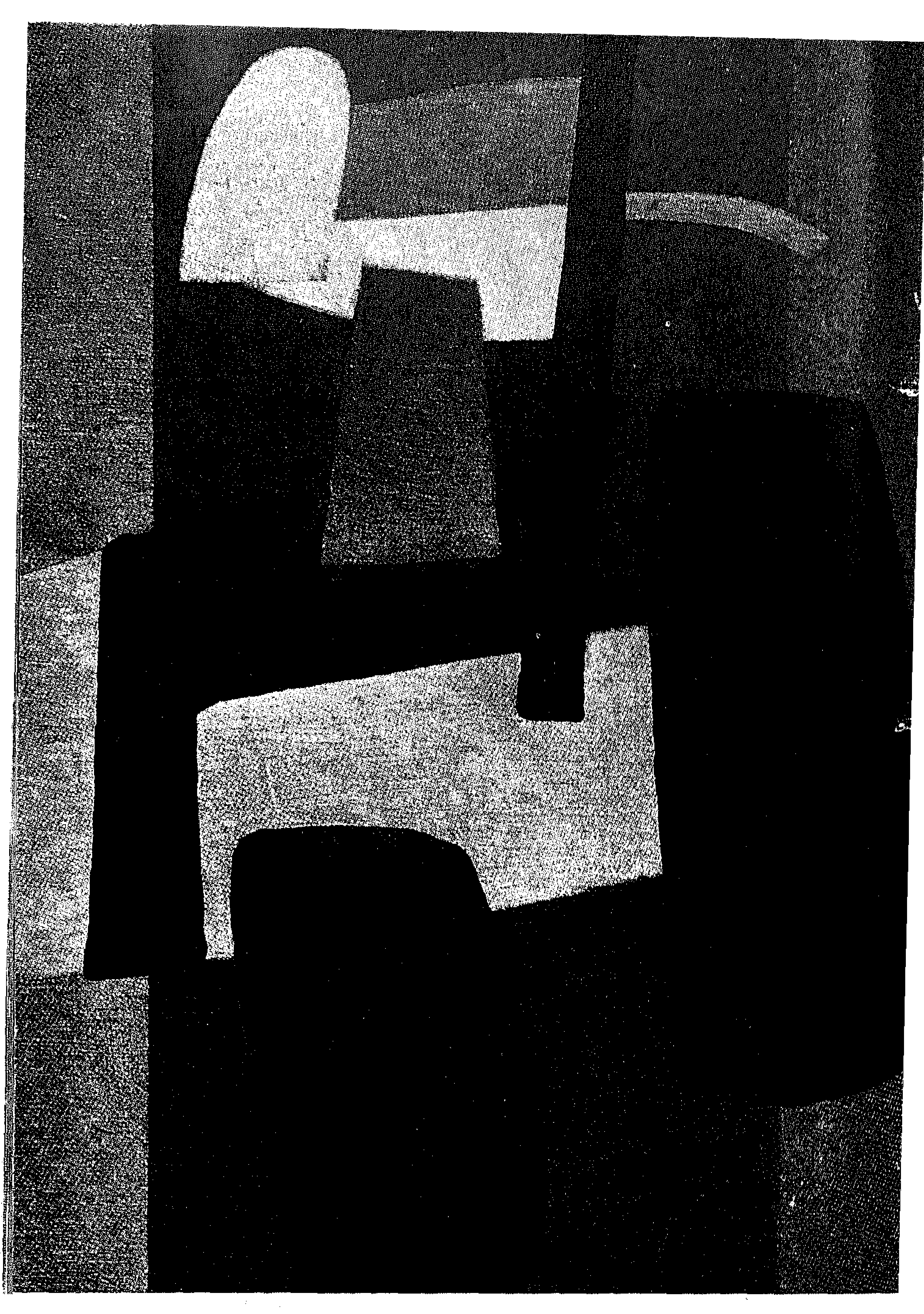


شكل (١٣) اميدو اوزنفانت – تكوين –
استغلال الزجاجات والكئوس لموضوعات تكعيبية
جديدة (٢٢ – ١٩٢٨) .

شكل (١٤) چورج براك – تجريد – (١٩٢٧)

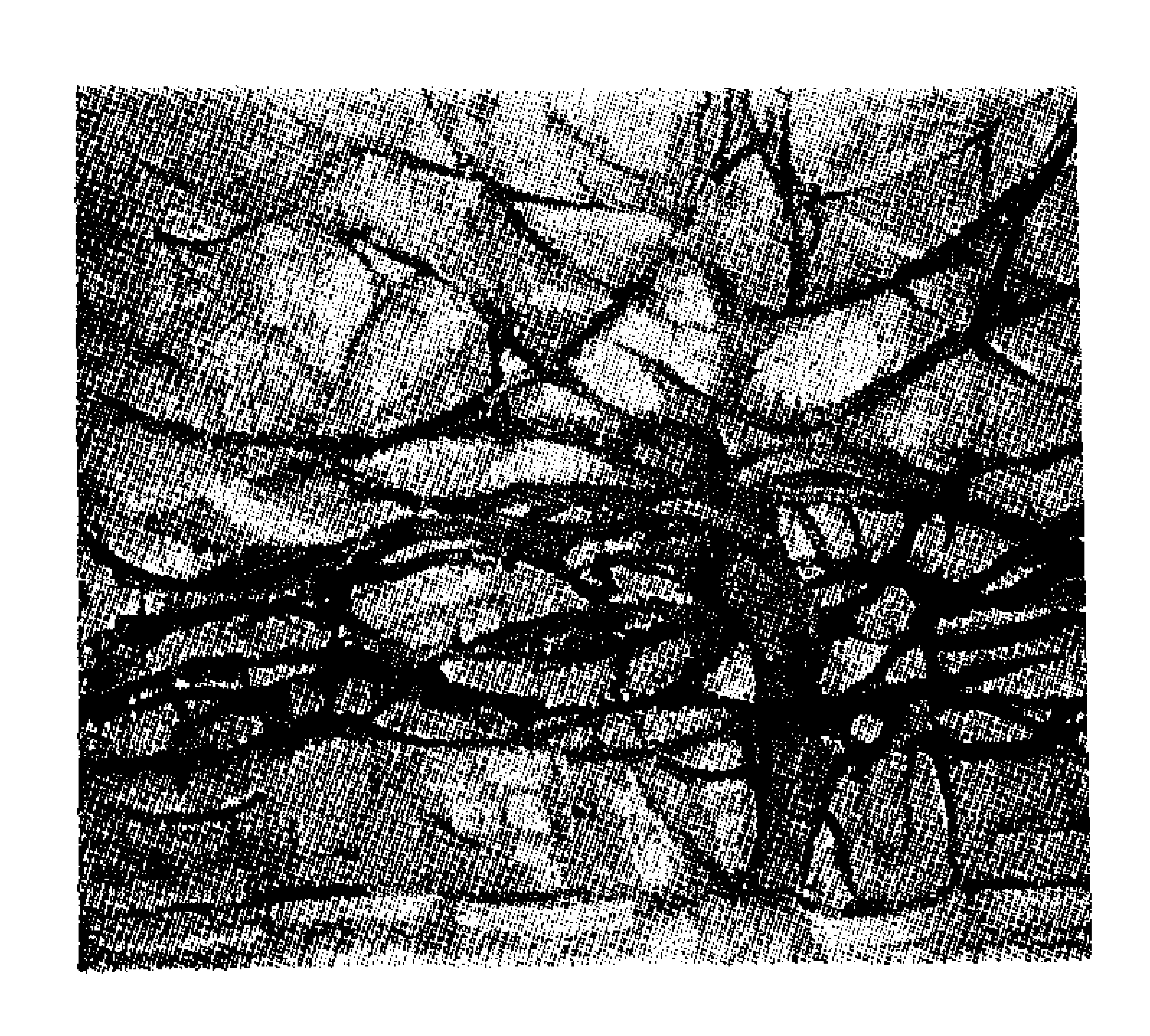


شكل (١٥) لوكور بزييه – طبيعة صامتة (٢٠.

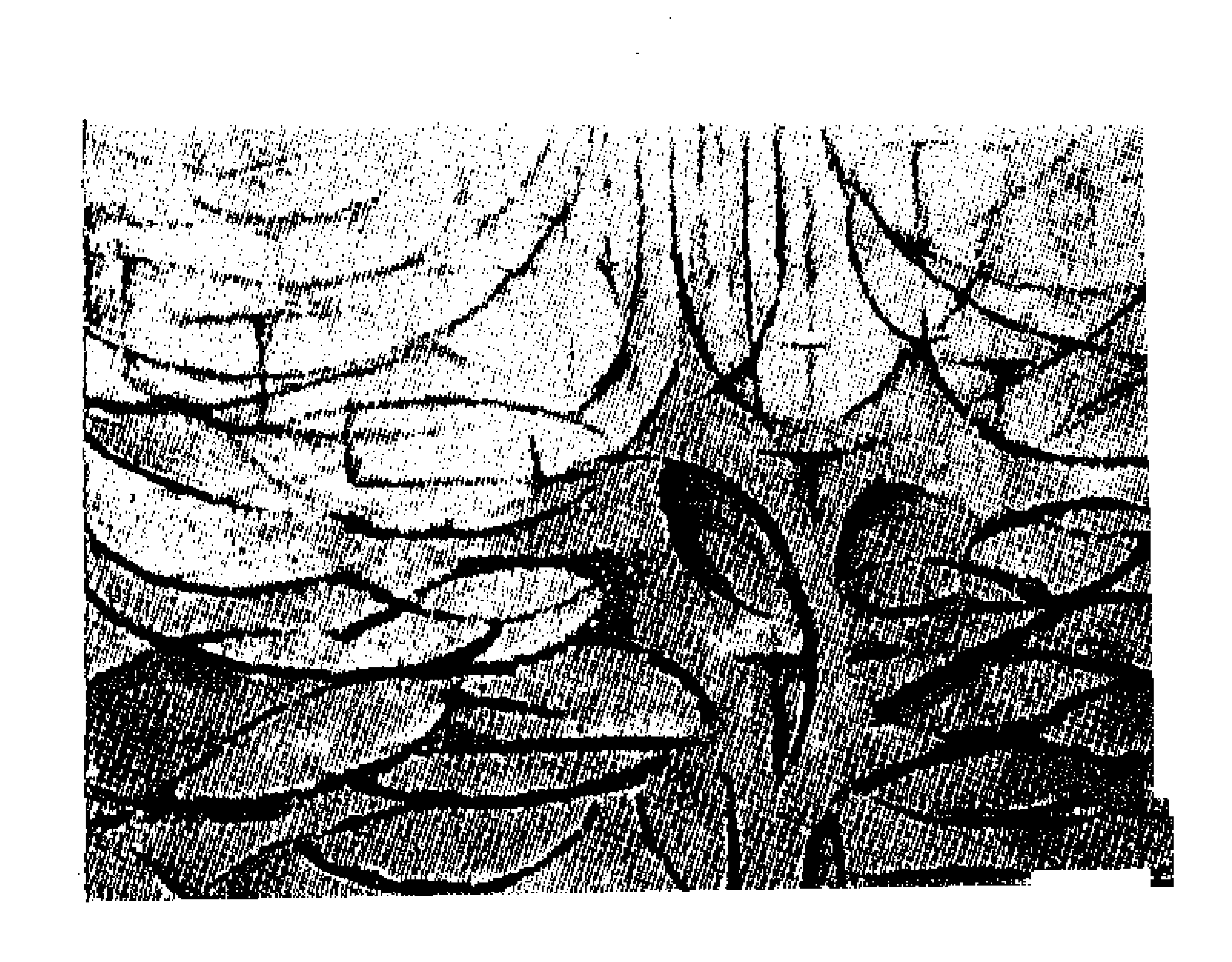


شكل (١٦) چين هيليون – تصوير (١٩٣٤) الانتحاء منحى تجريدياً خالصاً

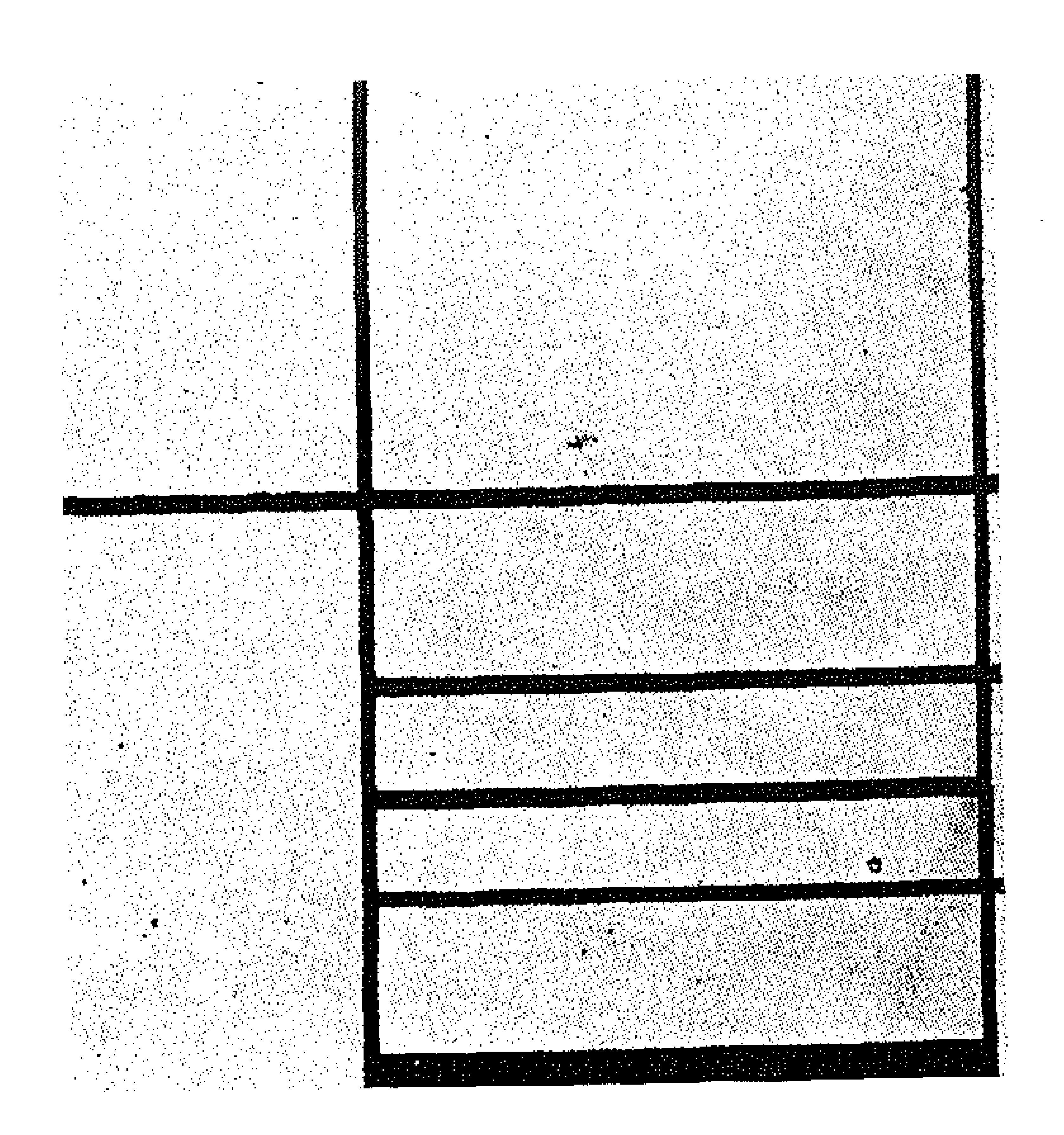
شكل (١٧) پيت مندريان – شجرة زرقاء .



شكل (١٨) پيت مندريان – شجرة تفاح .

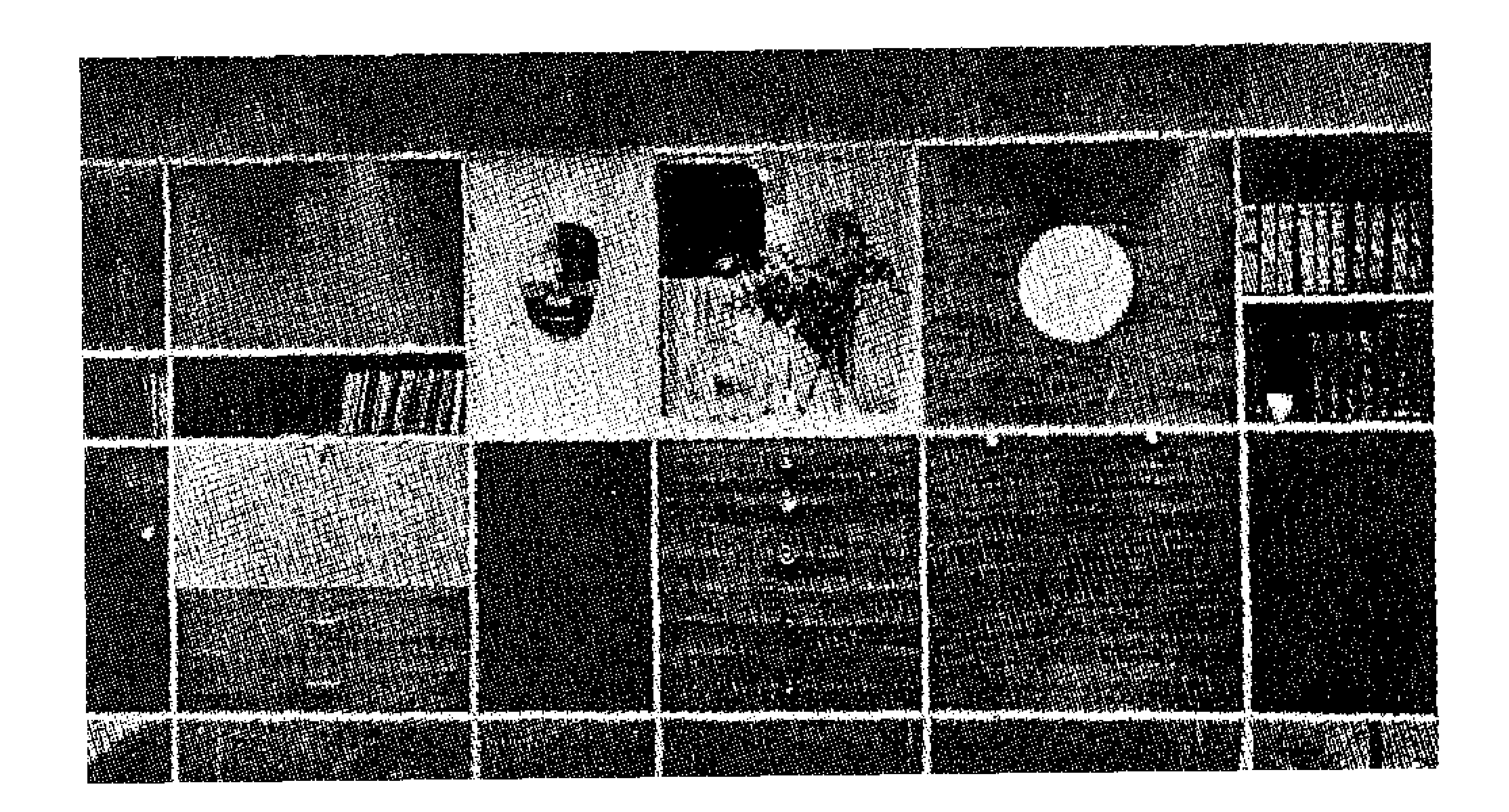


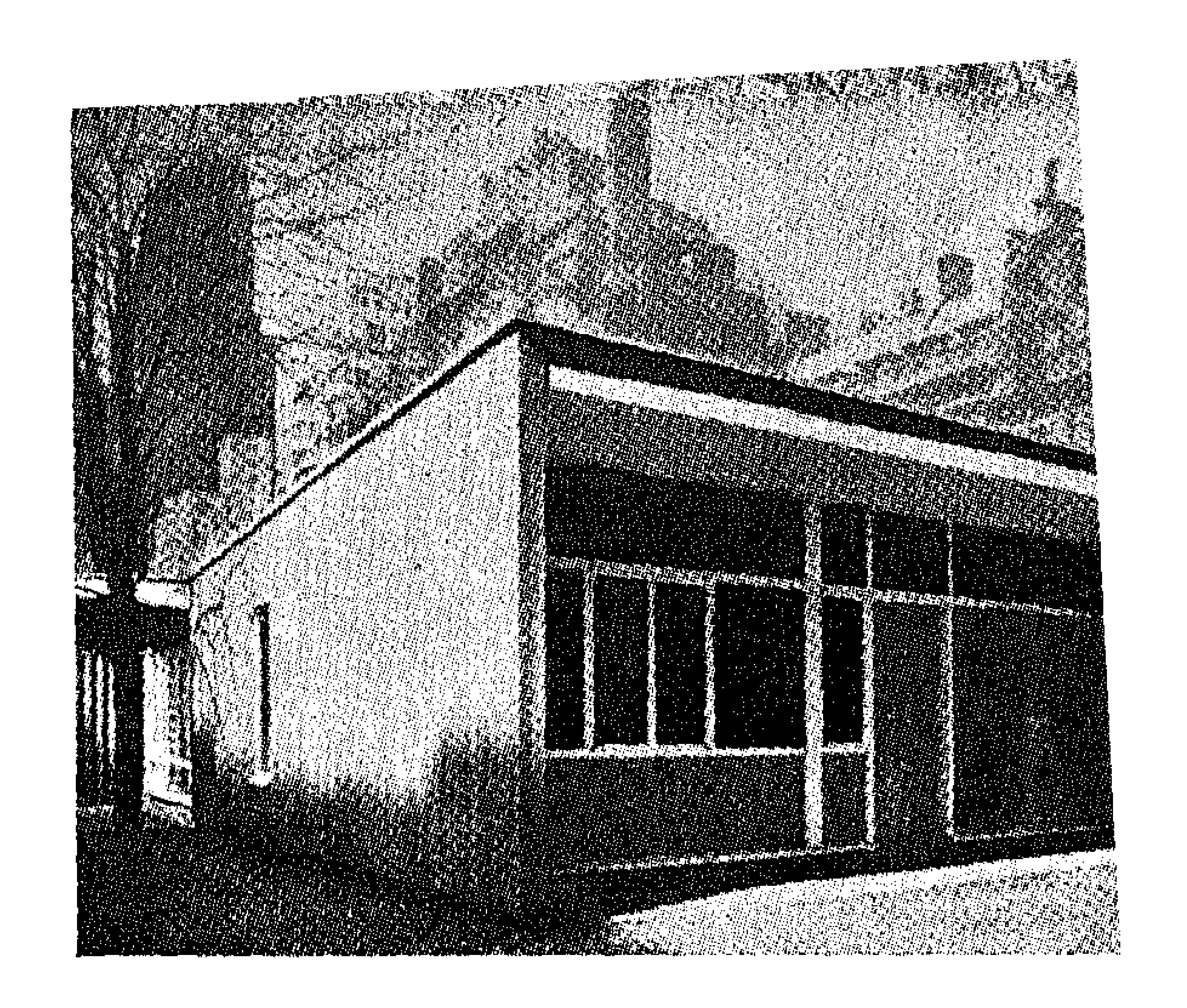
شكل (١٩) پيت مندريان – شجرة تفاح مثمرة – لاحظ التحول التجريدى فى الأشكال من (١٧) إلى (١٩) .



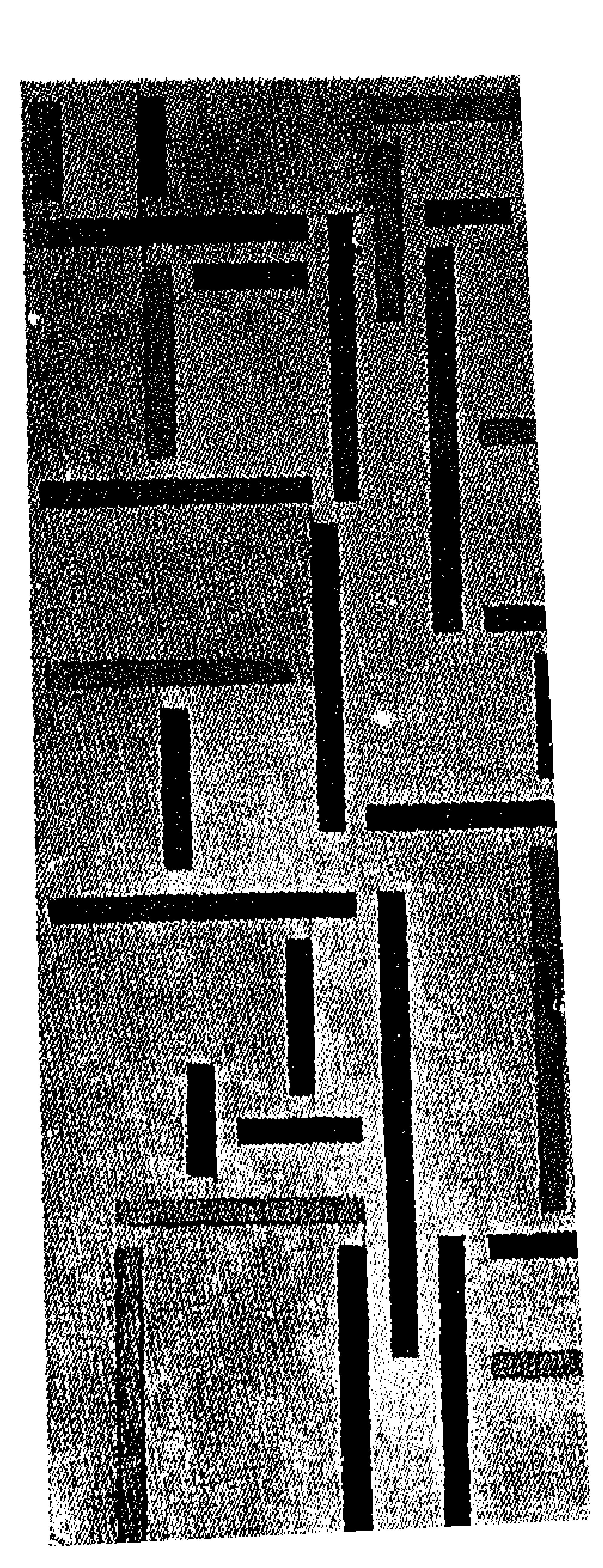
شكل (٢٠) ﭘيت مندريان – تكوين بالأبيض والأسود والأحمر (١٩٣٦) – يعتمد الفنان على الخطوط الرأسية والأفقية وما بينها من فراغات كأساس فى تكويناته .

شكل (٢١) نلسن – تصميم دولاب استغل فيه الفنان أساس مندريان .



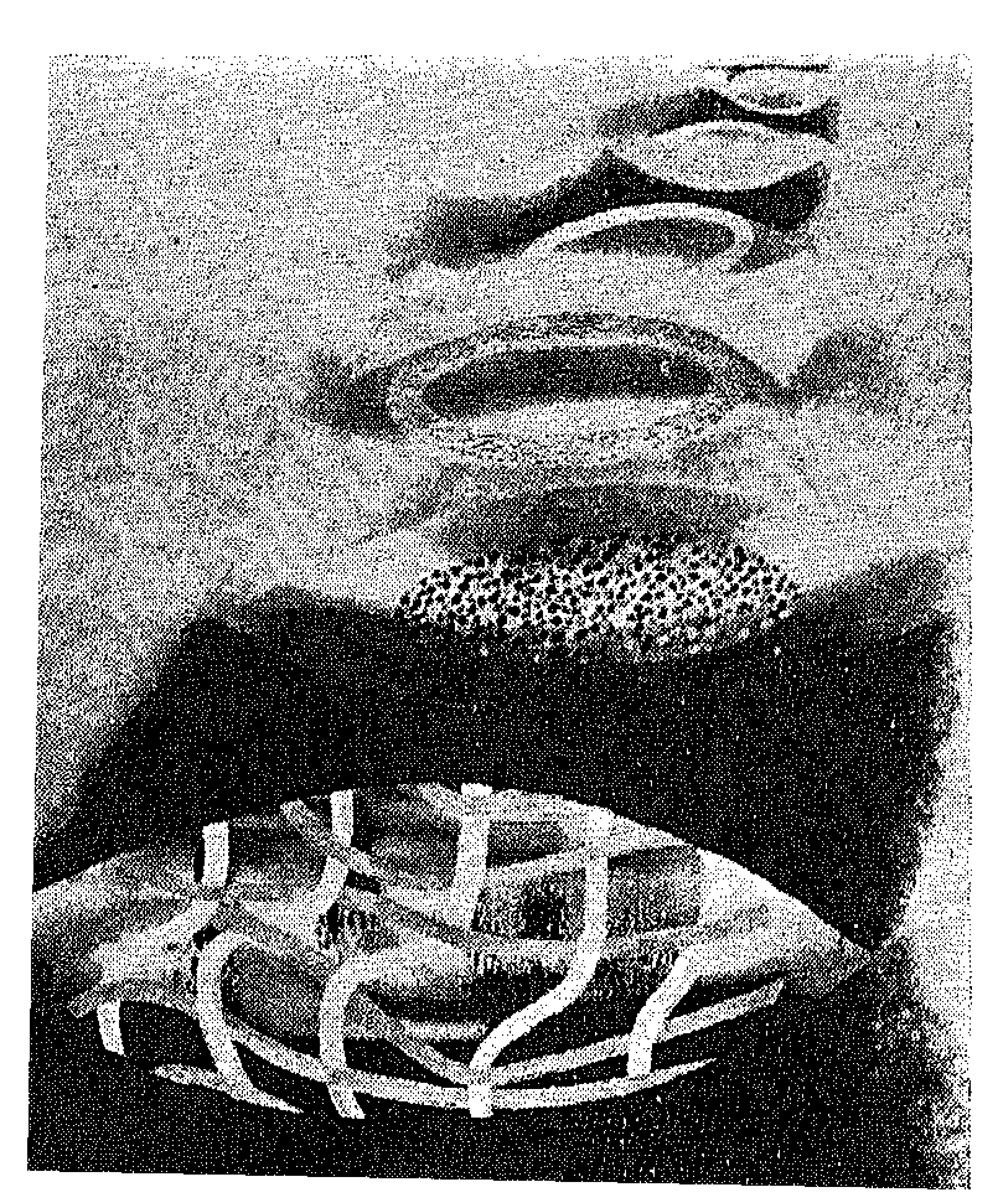


شكل (٢٢) بروور – منظر خارجي لمعرض – (١٩٤٩)
تطبيق الأساس الذى ابتكره مندريان

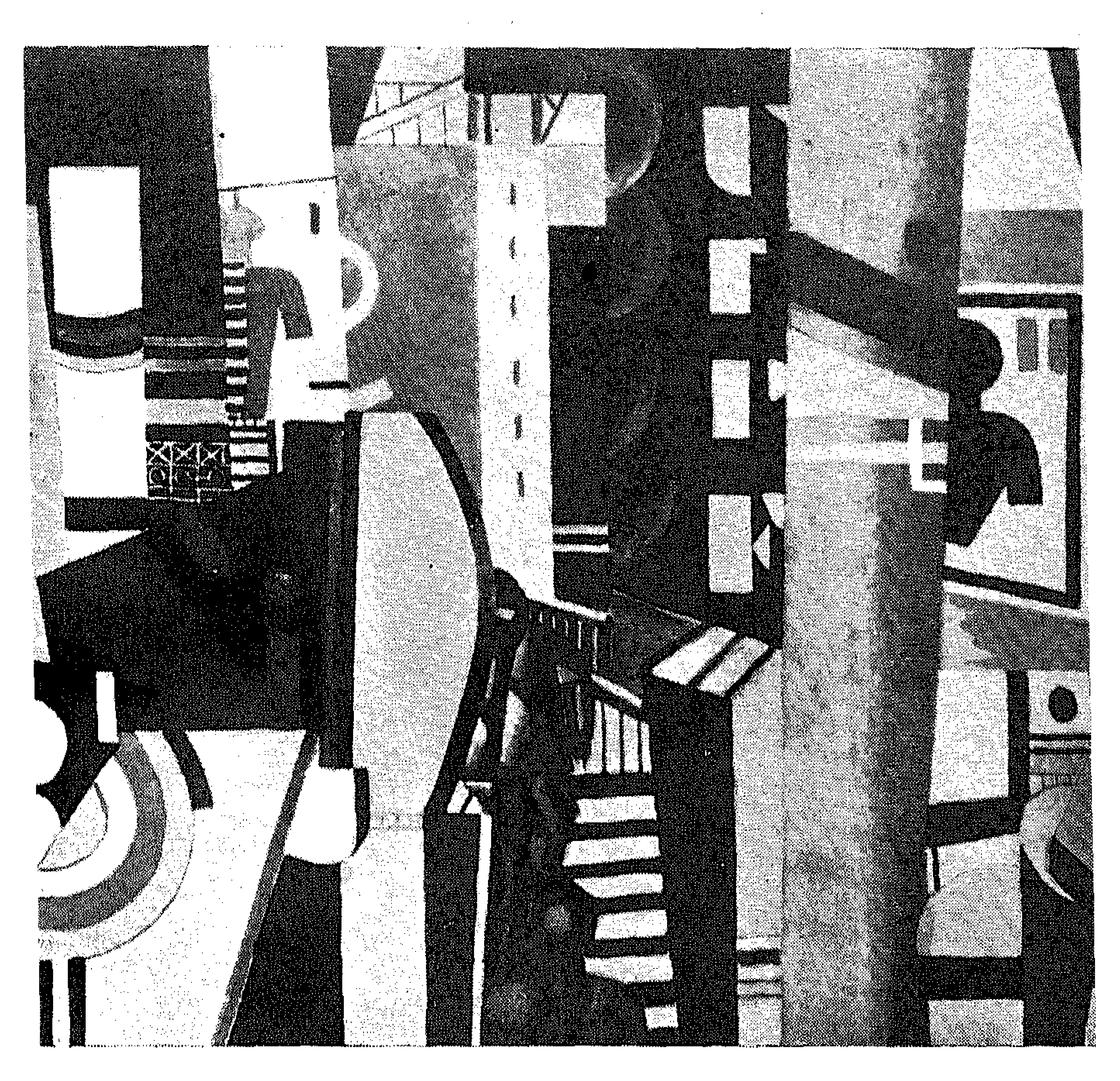


شكل (٢٣) فان ديوسبرج – إيقاع رقصة روسية – (١٩١٨)

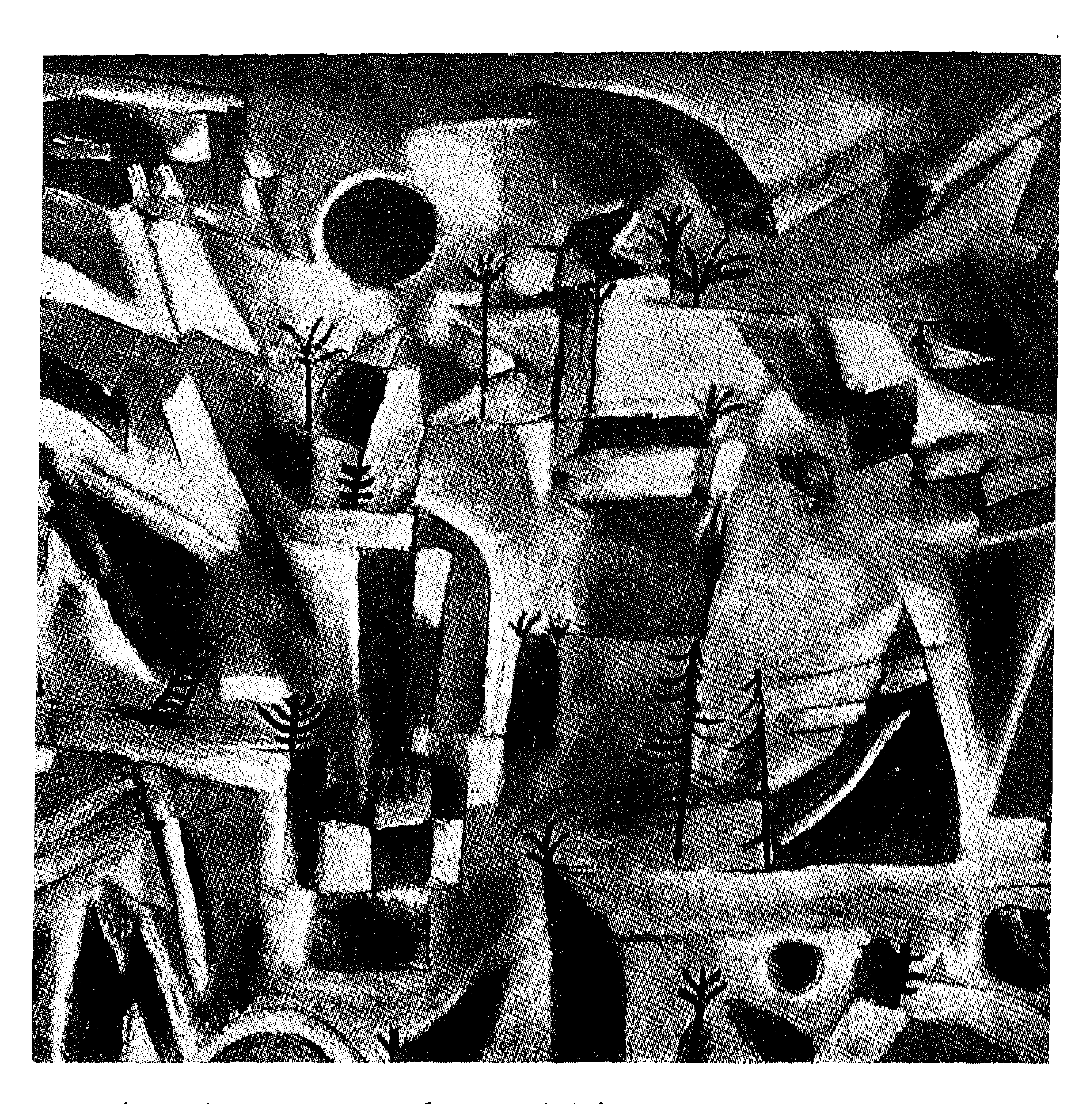
شكل (٢٤) پابلو پيكاسو—الاستوديو—التنظيم الهندسي كنموللمذهب التكعيبي (١٩٢٧–١٩٢٨) .



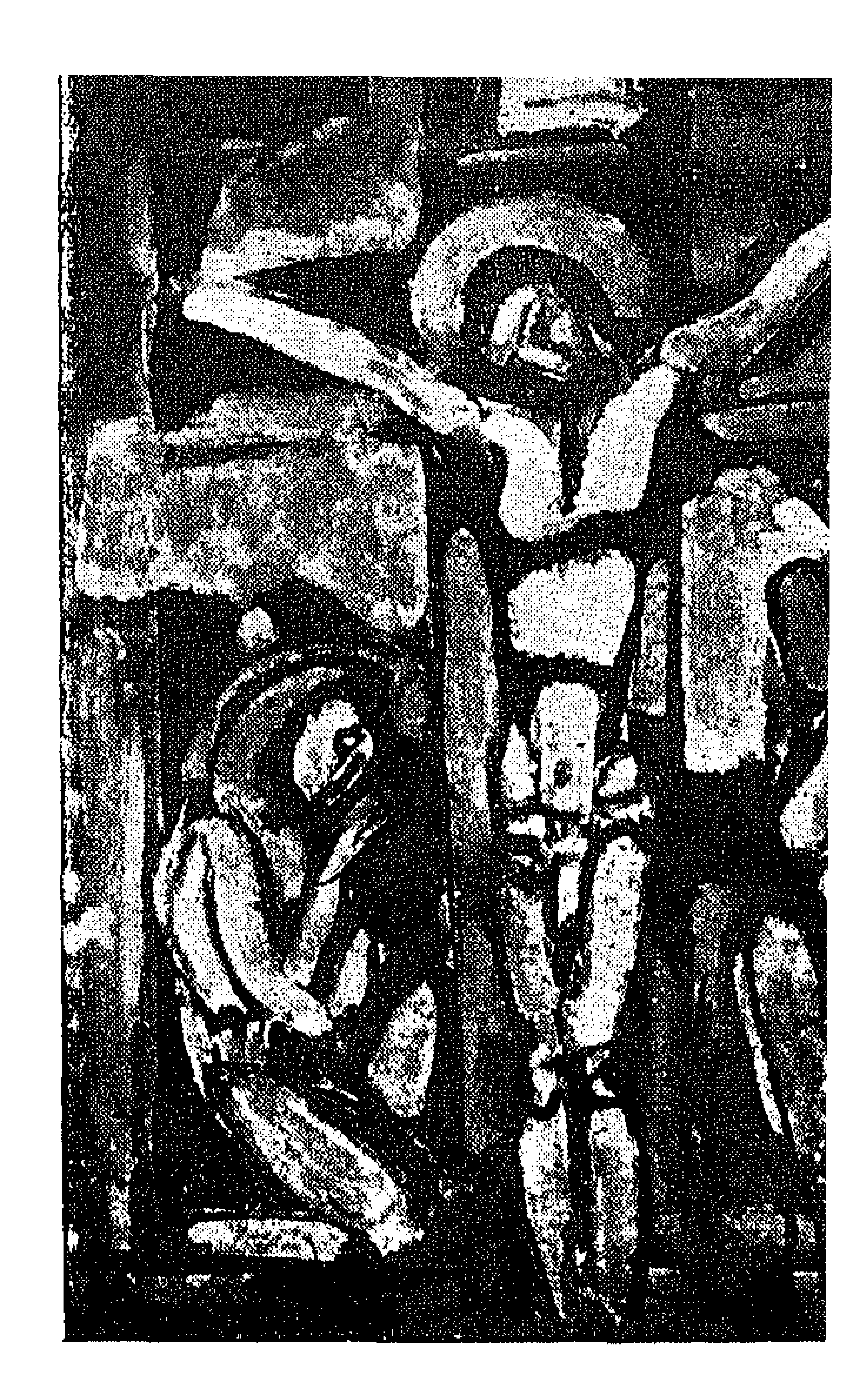
شكل (٢٥) موهولى ناجى – بيضاويات .



شكل (٢٦) فرناند ليچيه – المدينة – (١٩١٩) .



شكل (٢٧) پول كلي – منظر طبيعي (١٩١٩) .



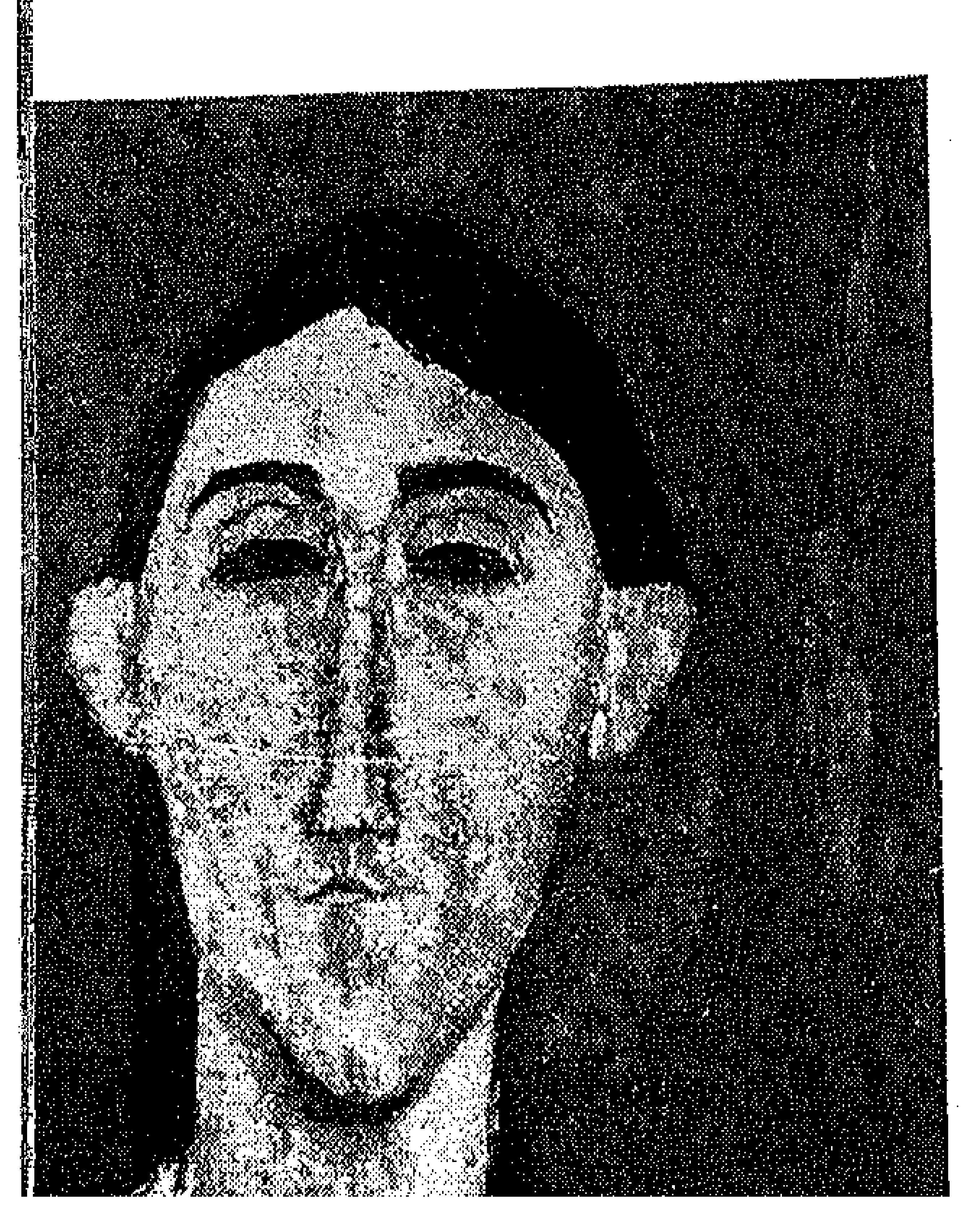
شكل (٢٨) چورج رووه - الصلب

شكل (٢٩) چورج رووه – الزواج .

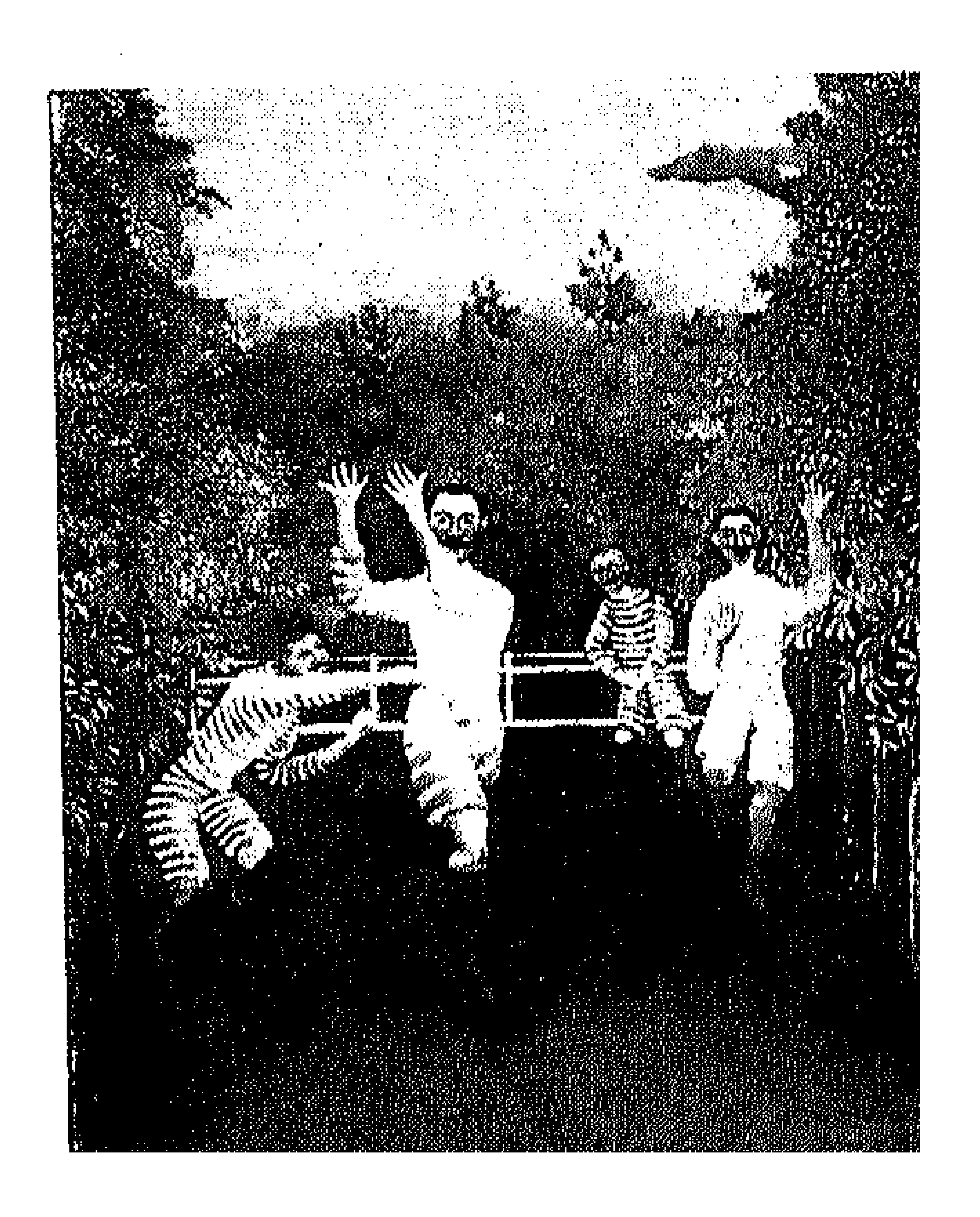


شكل (٣٠) اميدو مودجلياني – جين هيبوترين

شكل (٣١) اميدو مودجلياني – رأس فنان أسباني .



شكل (٣٢) هنرى روسو – لاعبو كرة القدم – نموذج للتعبيرات البريئة .



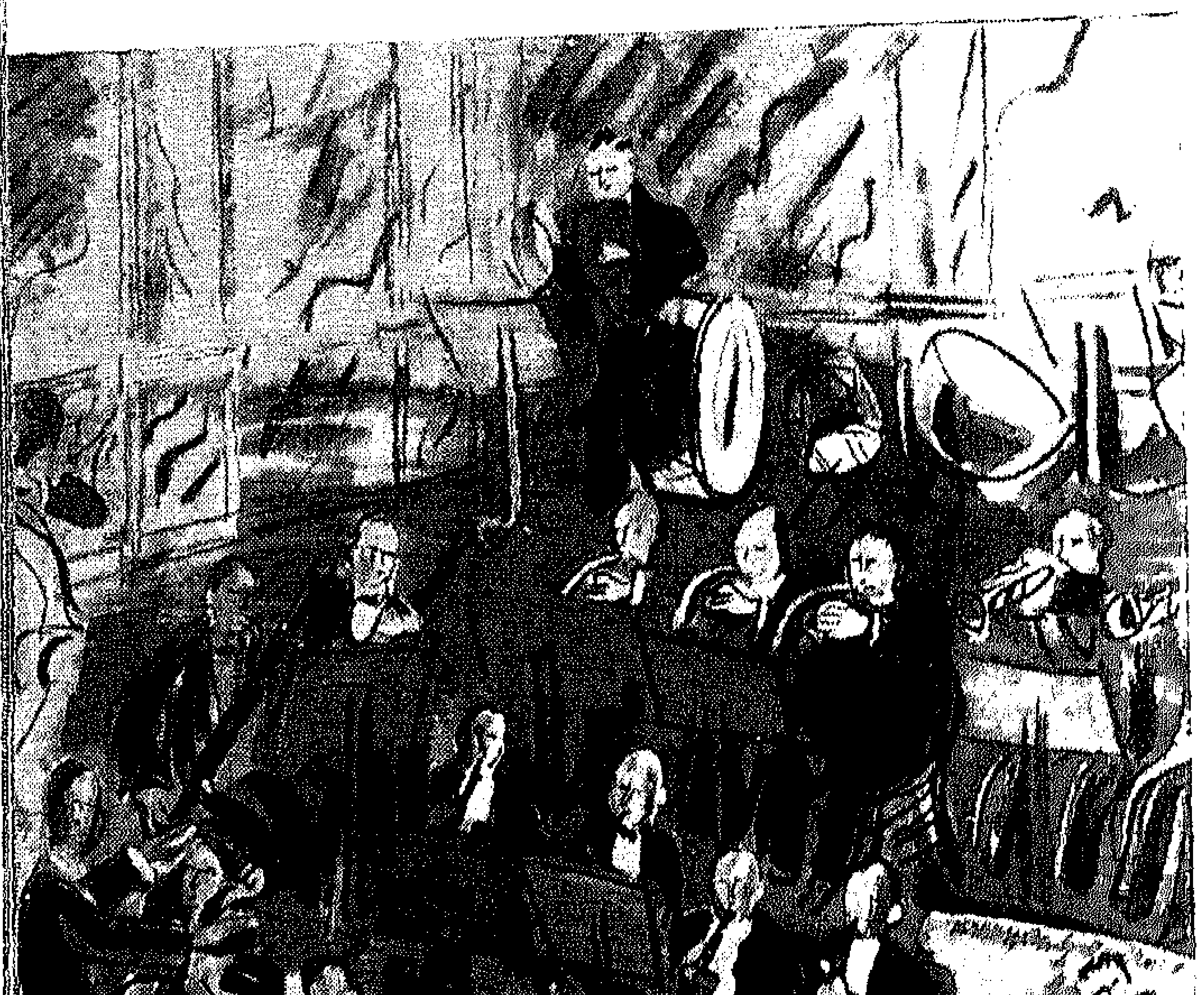
شكل (٣٣) هنرى ماتيس – عازفة البيانو – (النزعة الوحشية) تأثر ماتيس بالفنون الشرقية .

شكل (٣٤) راءول دوفى – ١٤ يوليو – اتجاه آخر نحو الايجاز والرقة – وتسجيل الجانب الزخرفى .





شكل (٣٥) هنري ماتيس– امرأة جالسة (١٩١٤)



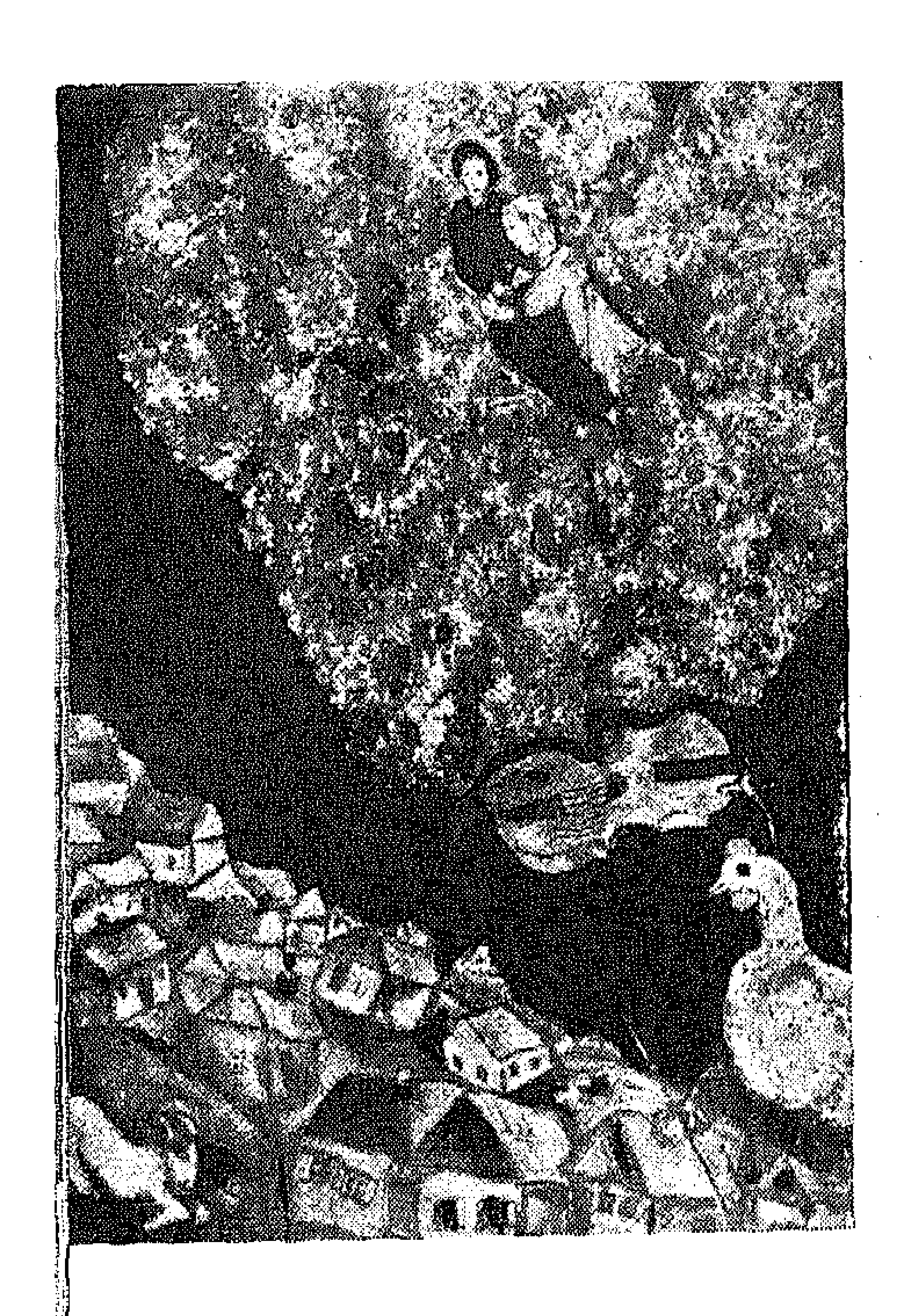
شكل (٣٦) راءول دوفي – الفرقة الموسيقية (١٩٤٢).



شكل (٣٧) وليم بليك – حلم الملكة كاترين .



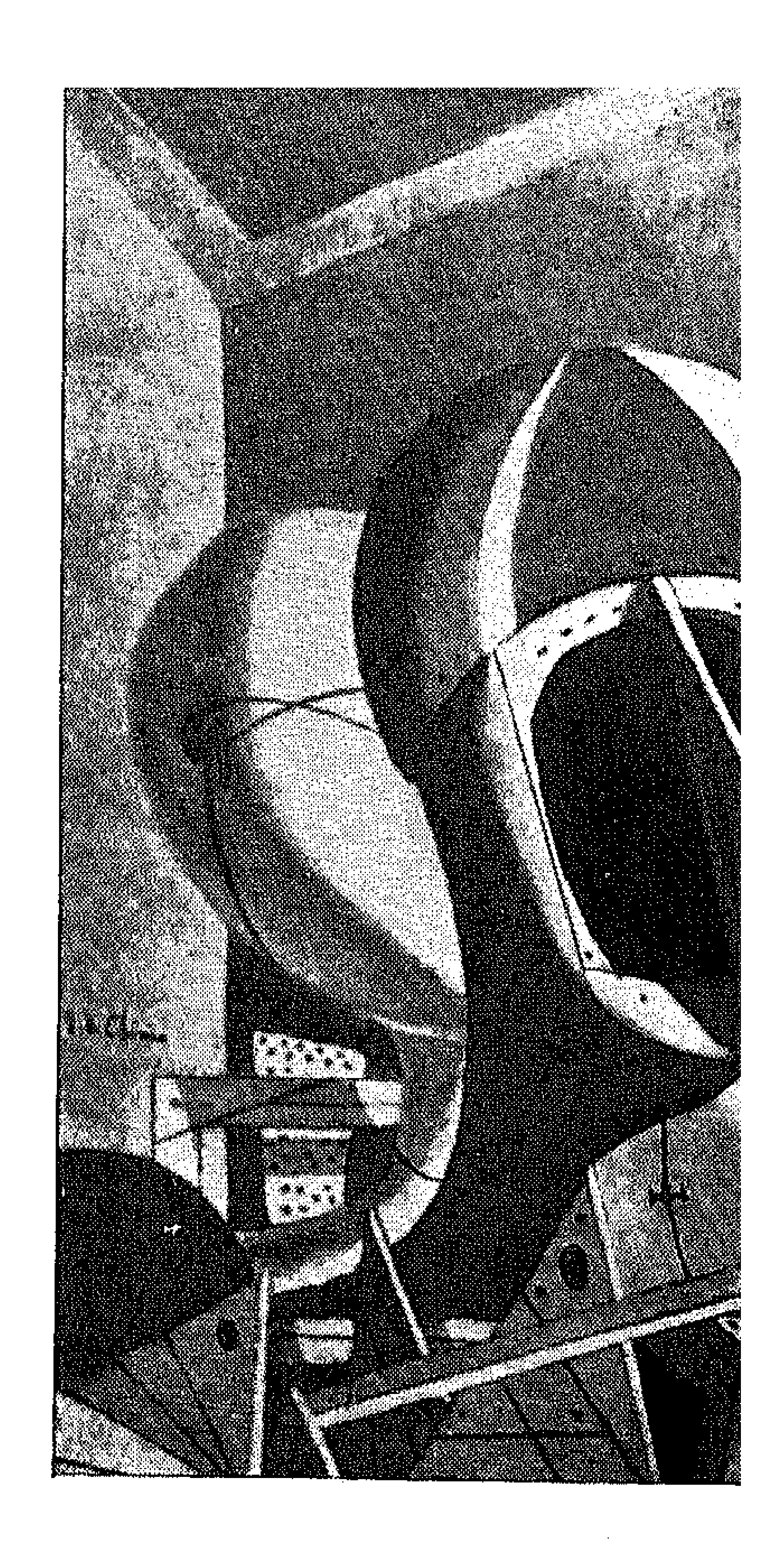
شكل (٣٨) مارك شجال – بين الكلب والذئب .



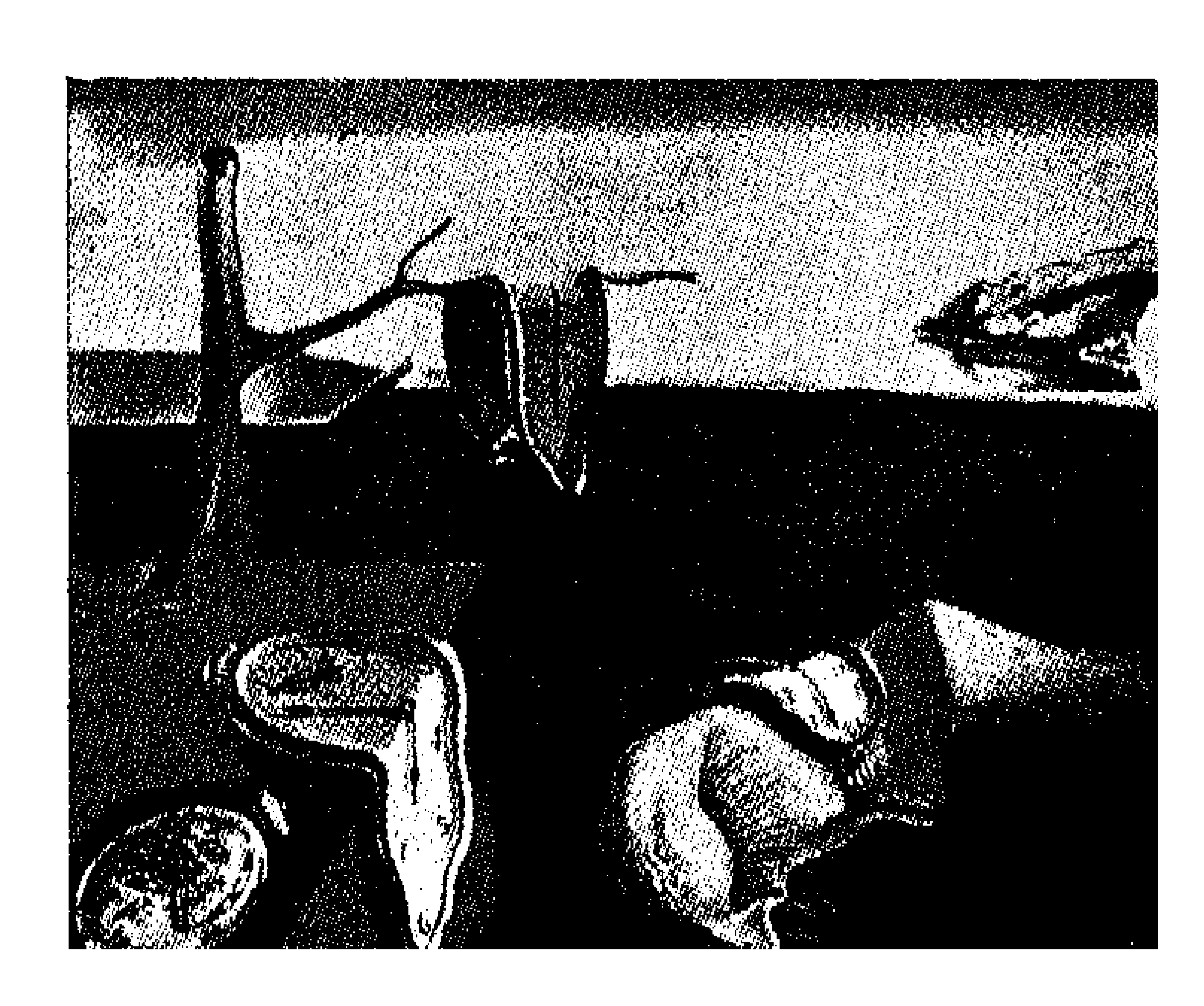
شكل (٣٩) مارك شجال – السماء الزرقاء .



شكل (٤٠) مارك شجال – الصلب باللون الأصفر .



شكل (٤١) جورجيو دى شيريكو –
(Maschere) (١٩١٧) .



شكل (٤٢) سلفادور دالى – إصرار الذاكرة



شكل(٤٣) بيكابيا – العاريات الثلاثة الجالسات .



شكل (٤٤) اندريا ماسون – القطة .



شكل (٤٥) مارسل دوشامب —
امرأة عارية تنزل السلم .



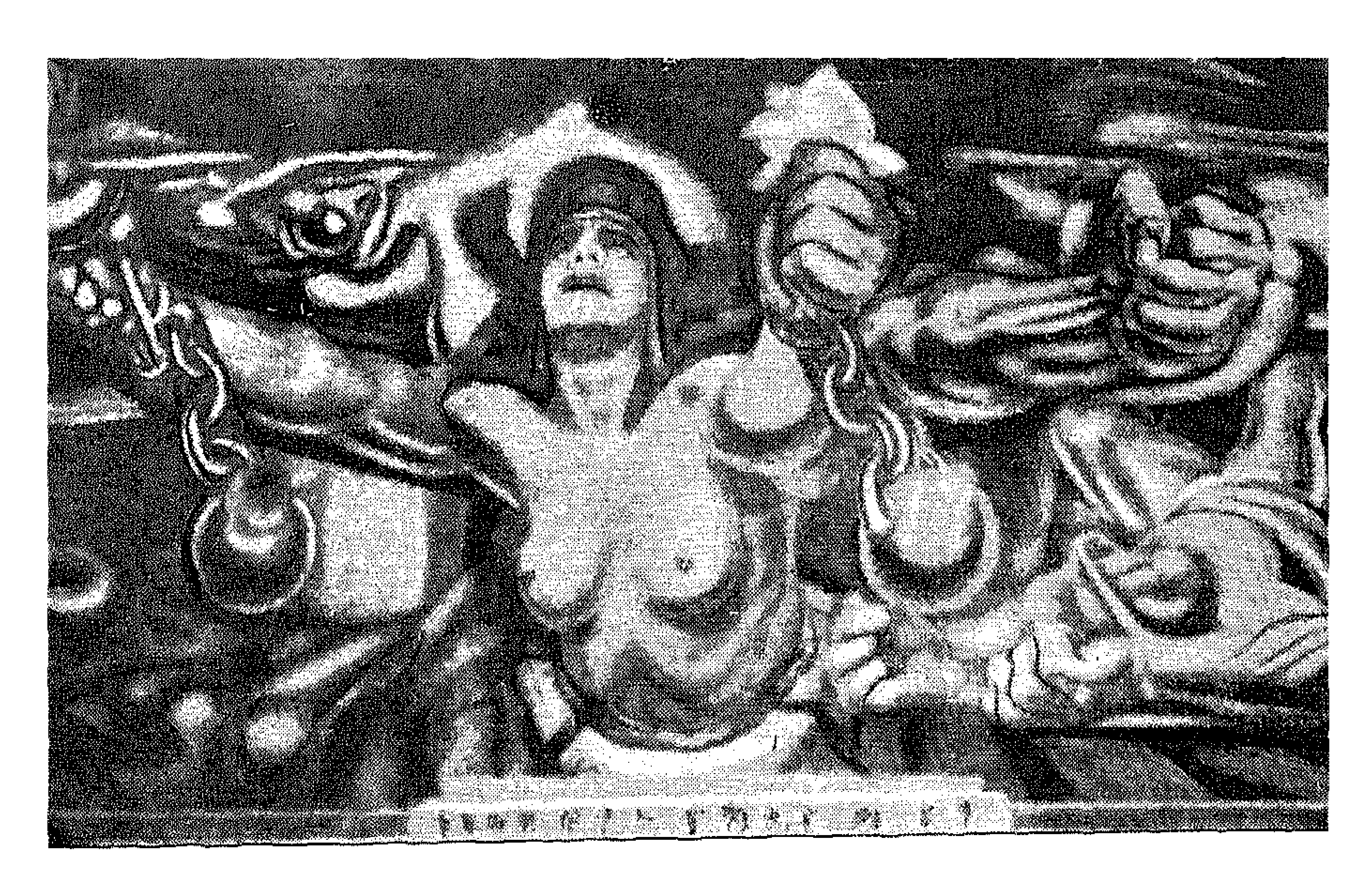
شكل (٤٦) ماكس أرنست -
عجوز وزهرة (٢٣-١٩٢٤)

شكل (٤٧) چون ميرو – نساء وقمر ونجوم – (١٩٥٠) .

شكل (٤٨) پابلو پيكاسو – جورنيكا (١٩٣٧) .



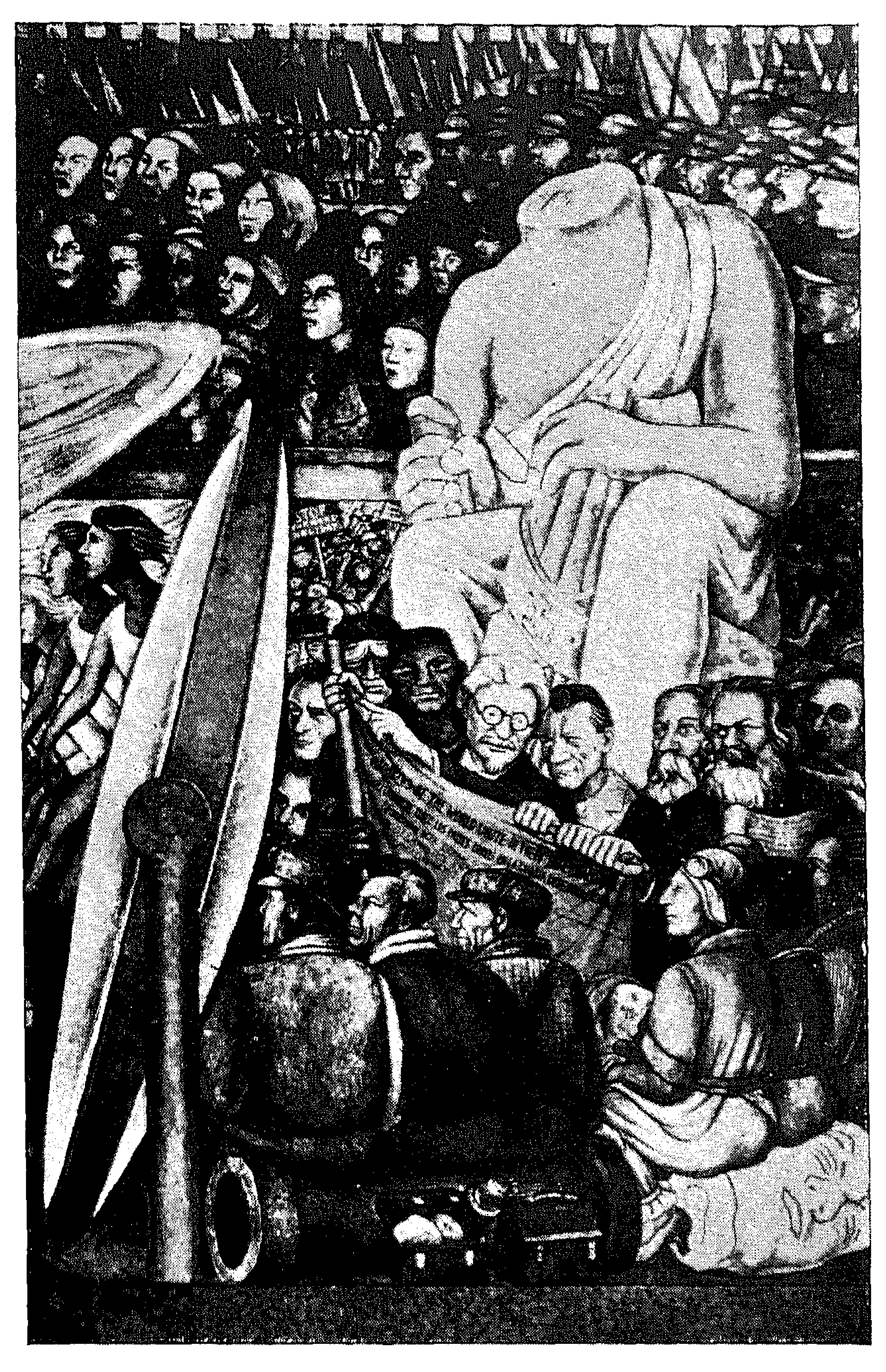




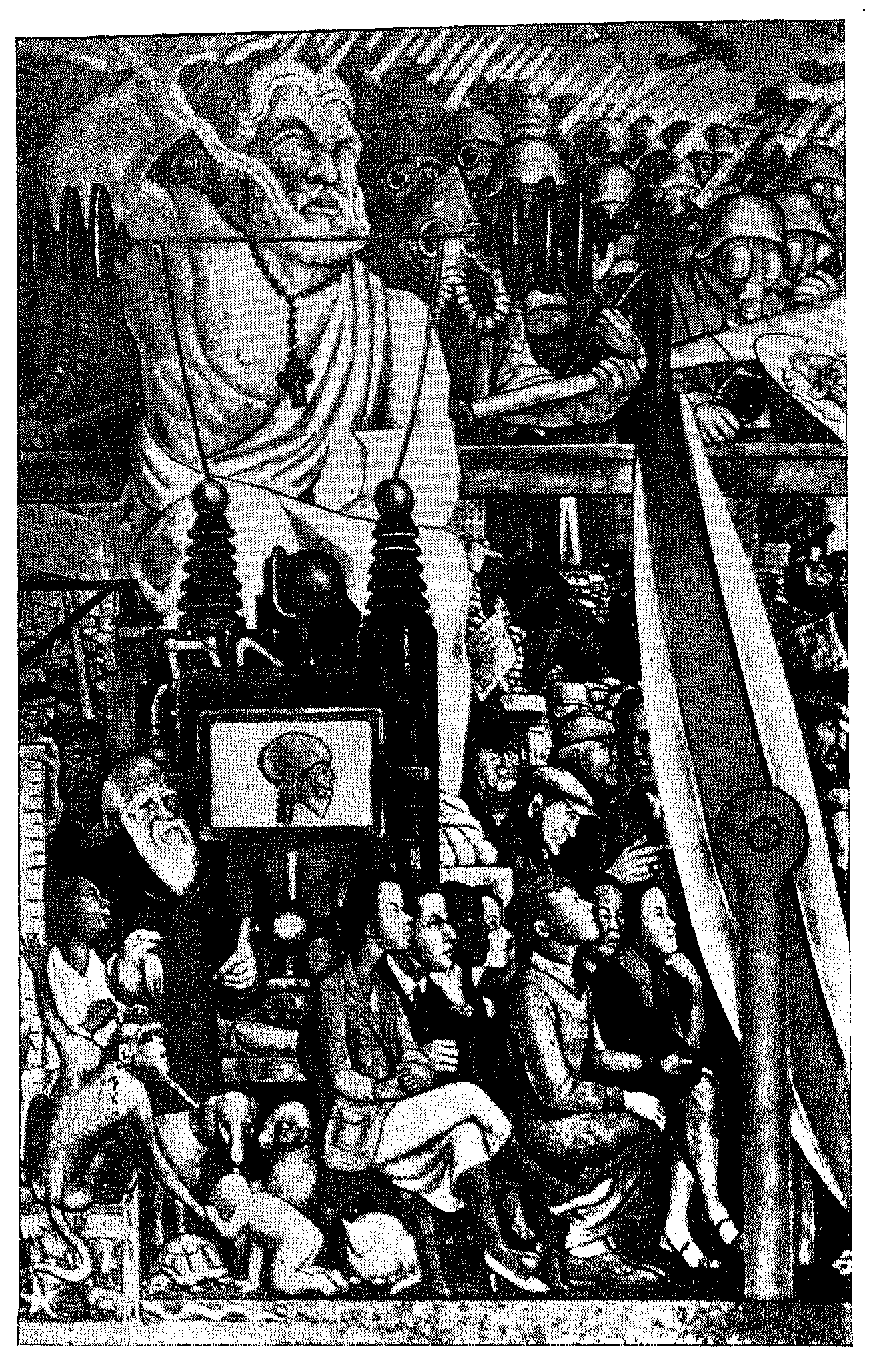
شكل (٥٠) د. الفارو سيكيروس – يوم الحرية – (١٦ × ٣٨) قدم .



شكل (٥١) د. الفارو سيكيروس –
صدى استغاثة .



شكل (٥٢) دييجو ريفيرا – « الإنسان فى مفترق الطرق » الجانب الأيمن من اللوحة الحائطية الكبيرة فى مبنى الفنون الجميلة بمكسكو .

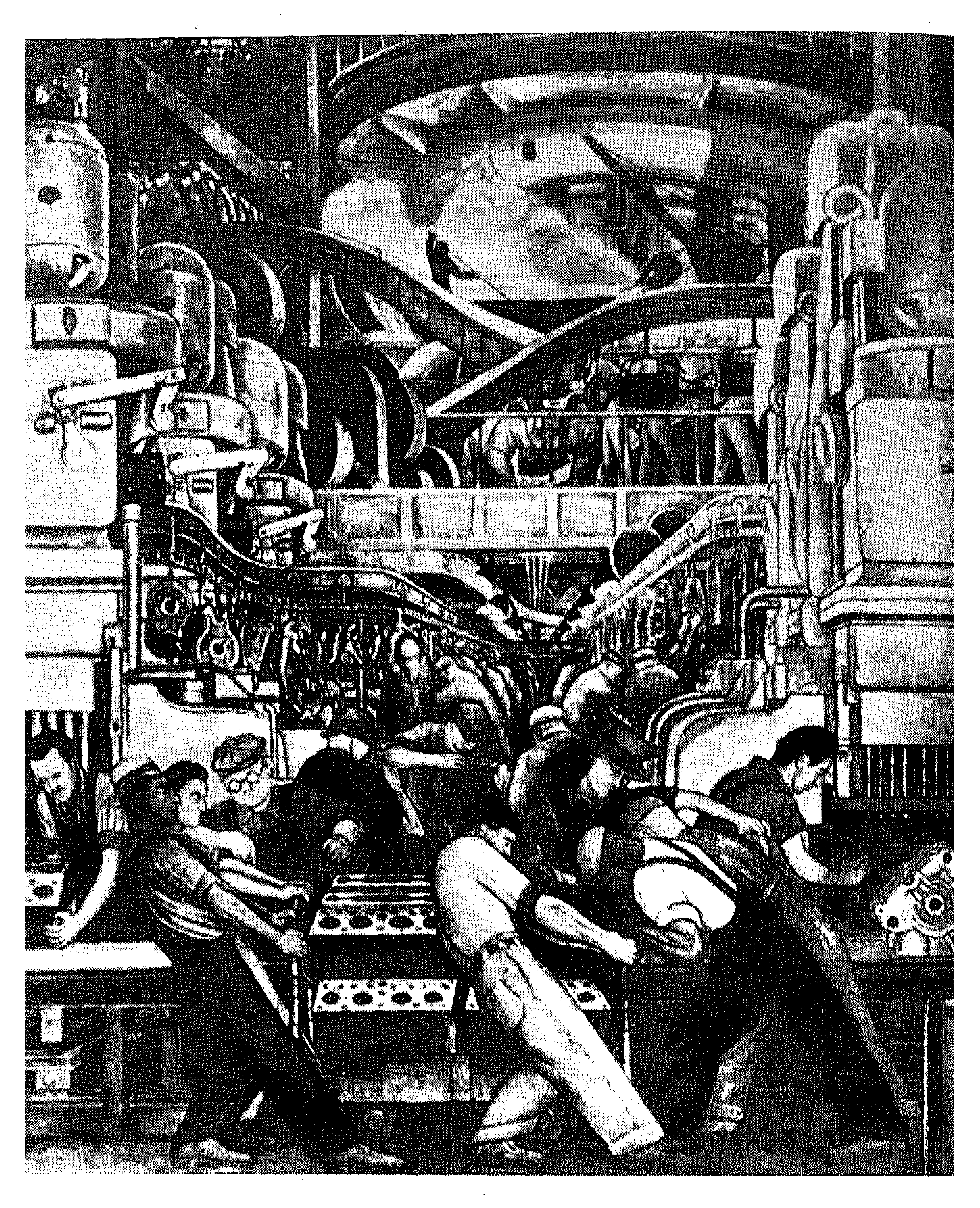


شكل (٥٣) دييجو رڤييرا – « الإنسان فى مفترق الطرق » الجانب الأيسر لنفس اللوحة .

شكل (٥٤) دييجو رڤيرا – اللوحة الحائطية الكبيرة بمبنى الفنون الجميلة بالمكسيك «الإنسان فى مفترق الطرق» .



شكل (٥٥) جوزى كليمنت اوروسكو – المسيح وصليبه .

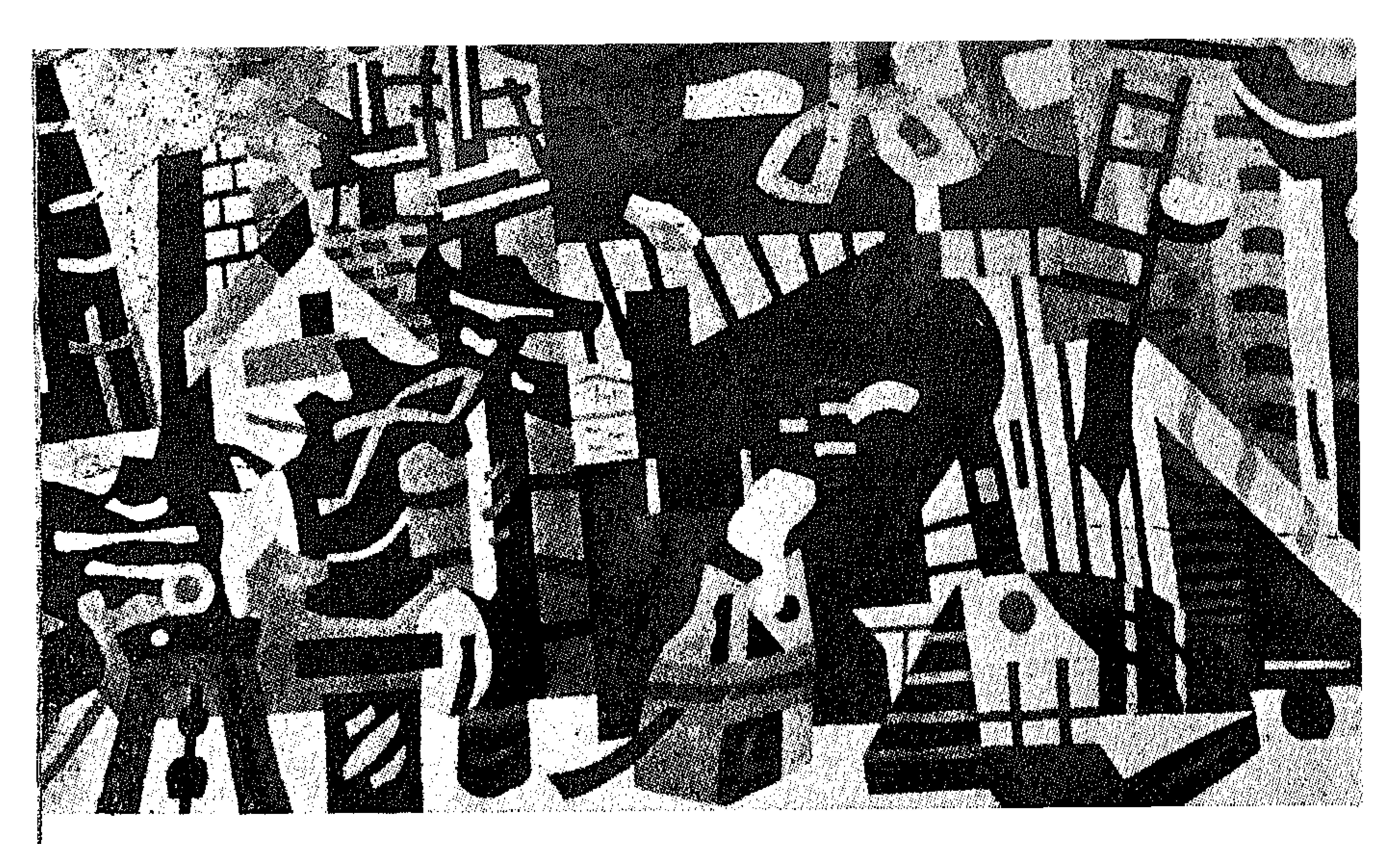


شكل (٥٦) دييجو رڤييرا – صنع (موتور) معهد الفنون بدترويت بالولايات المتحدة .

شكل (٥٧) روفينو تمايو– نسا .

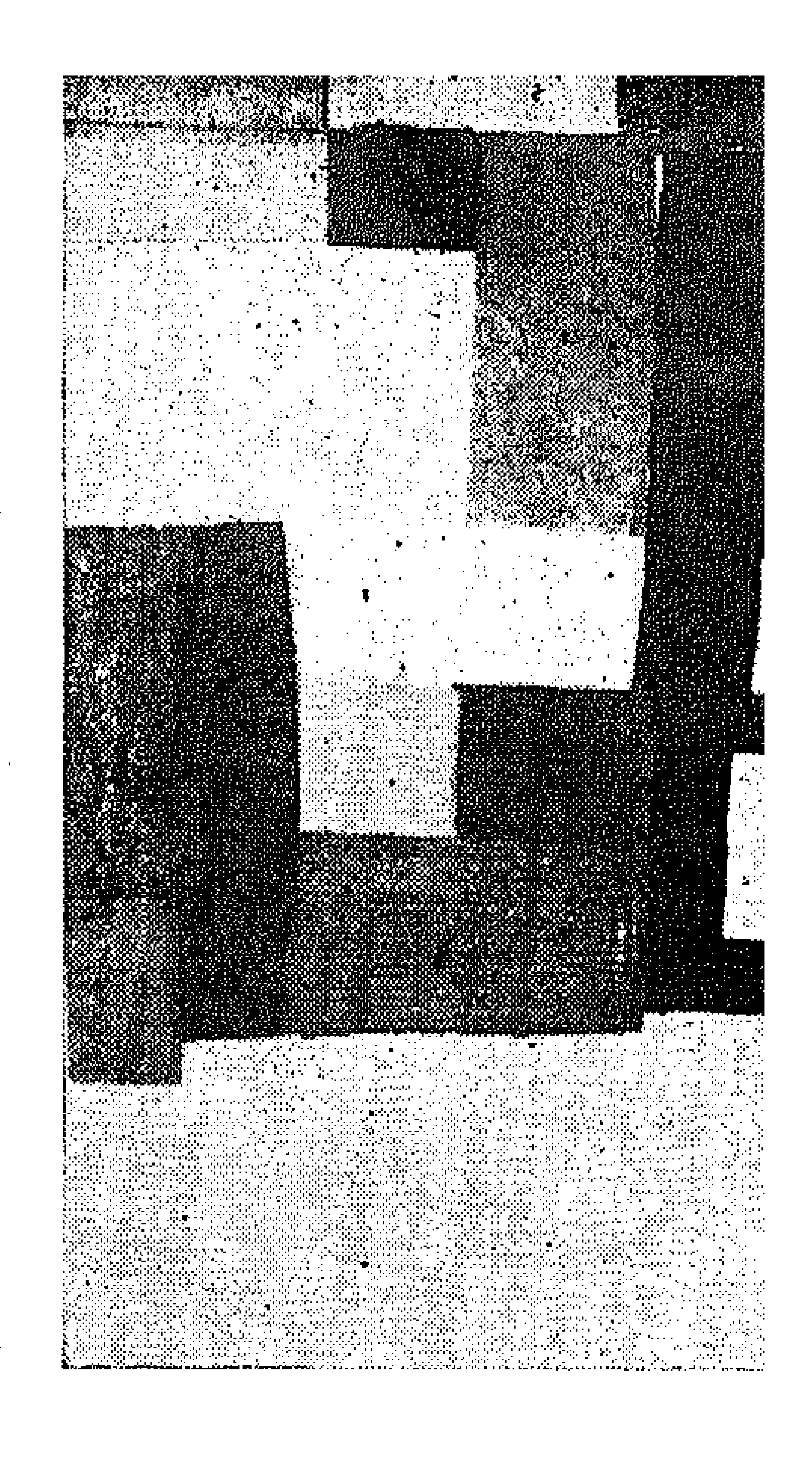


شكل (٥٨) روفينو تمايو –
امرأة تسعى للوصول إلى القمر .

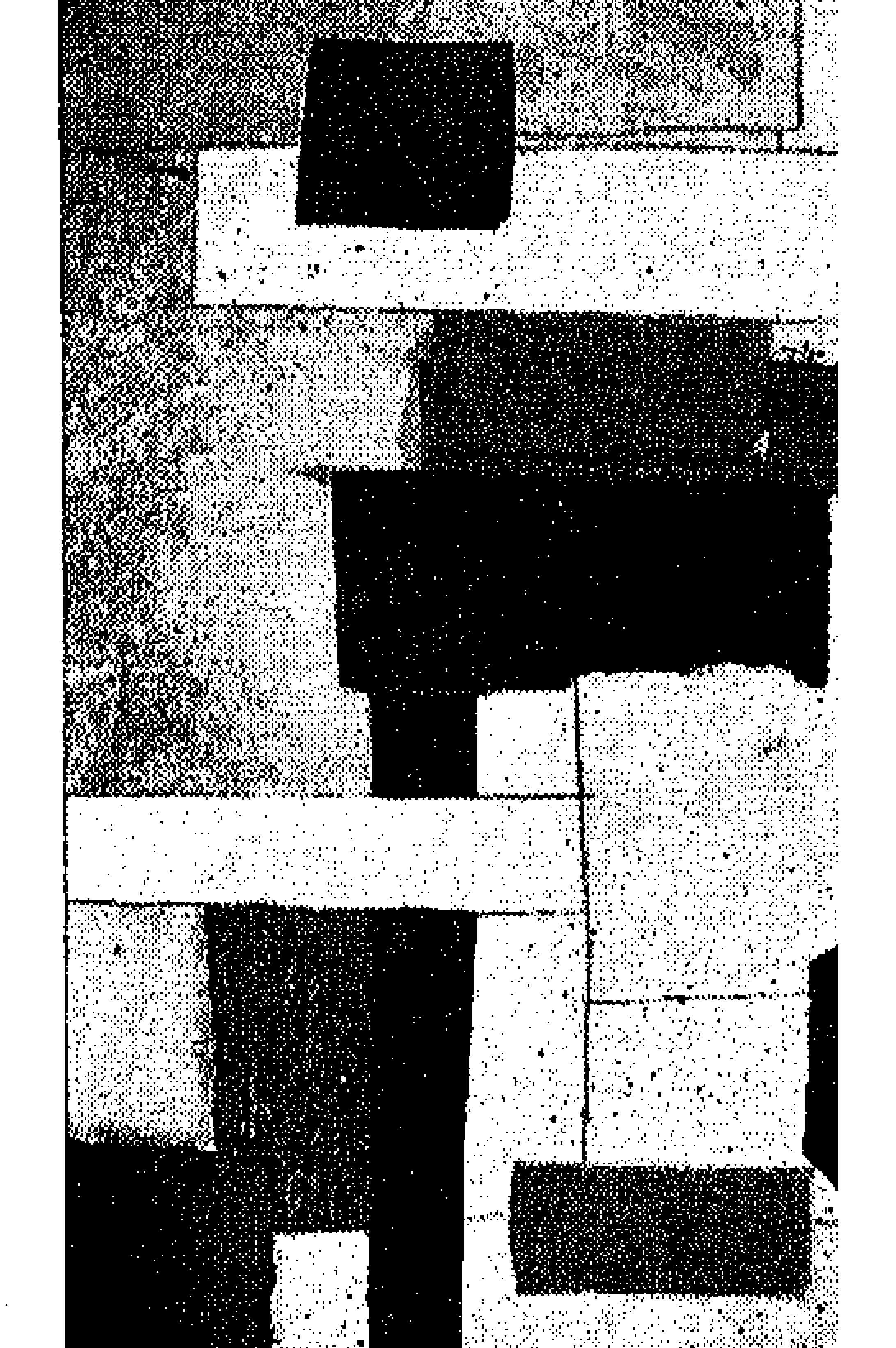


شكل (٥٩) ستيوارت ديفز – أشكال لمبان ساحلية

) سيد عبد العليم– رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) الموضوع : تكوين بالورق الملون (١٩٥٦



شكل (٦١) سيد عبدالعليم سن ١٣ سنة — رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) تكوين بالورق الملون (١٩٥٦)

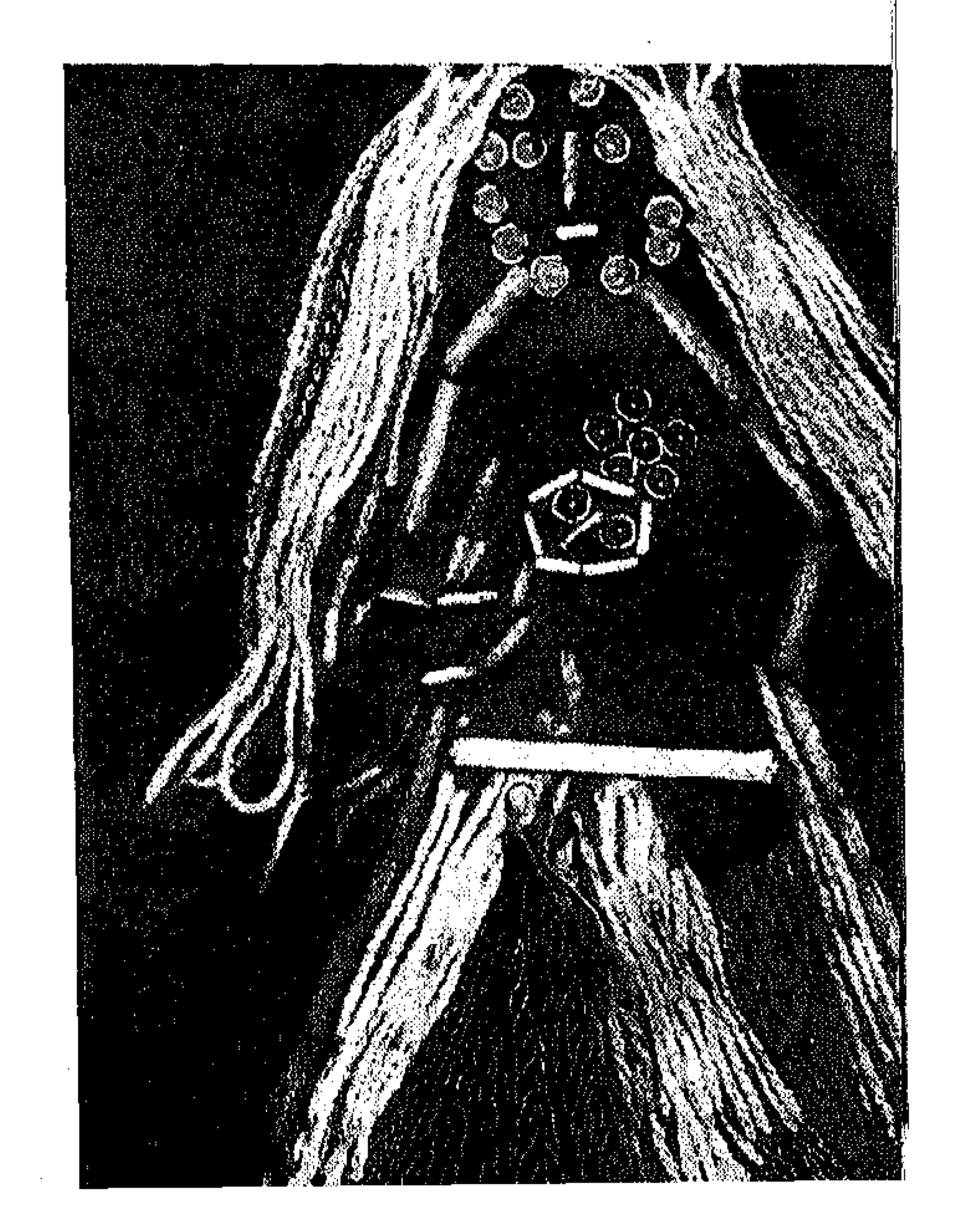


شكل (٦٢) أحمد مصطفى إمام — سن ١٣ سنة — رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) تكوين بالورق الملون (١٩٥٦)

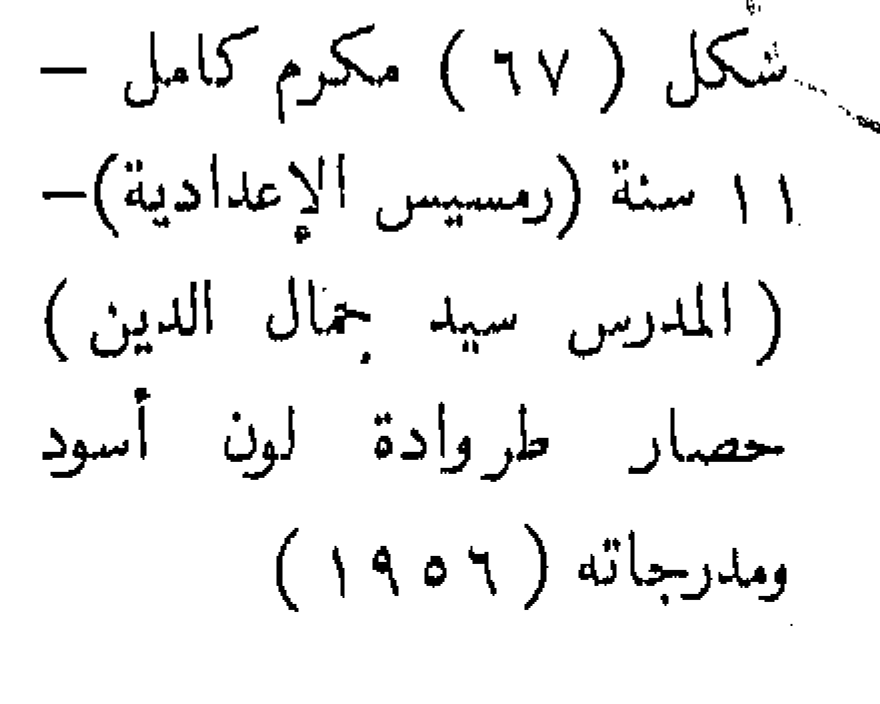
شكل (٦٣) سيد العزبى – ١٣ سنة – رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) تكوين بالورق الملون (١٩٥٦)

شكل (٦٤) سمير توفيق – ١٣ سنة – رمسيس الإعدادية (المدرس كمال المصرى) وصول القطار – لون أبيض جواش (١٩٥٦)

شكل (٦٥) محفوظ مراد — ١١ سنة — رمسيس الإعدادية للبنين (المدرس سيد جمال الدين صالح) الصلاة فى المسجد . حفر على ورق ملون ومغطى بالشمع (١٩٥٦) .



شكل (٦٦) السيد قرماوى محمد — ١٢ سنة — رمسيس الإعدادية (المدرس كمال المصرى) الأمومة تجميع من خامات منوعة — ترتر ، خرز ، غاب ، صوف إلخ . (١٩٥٦)



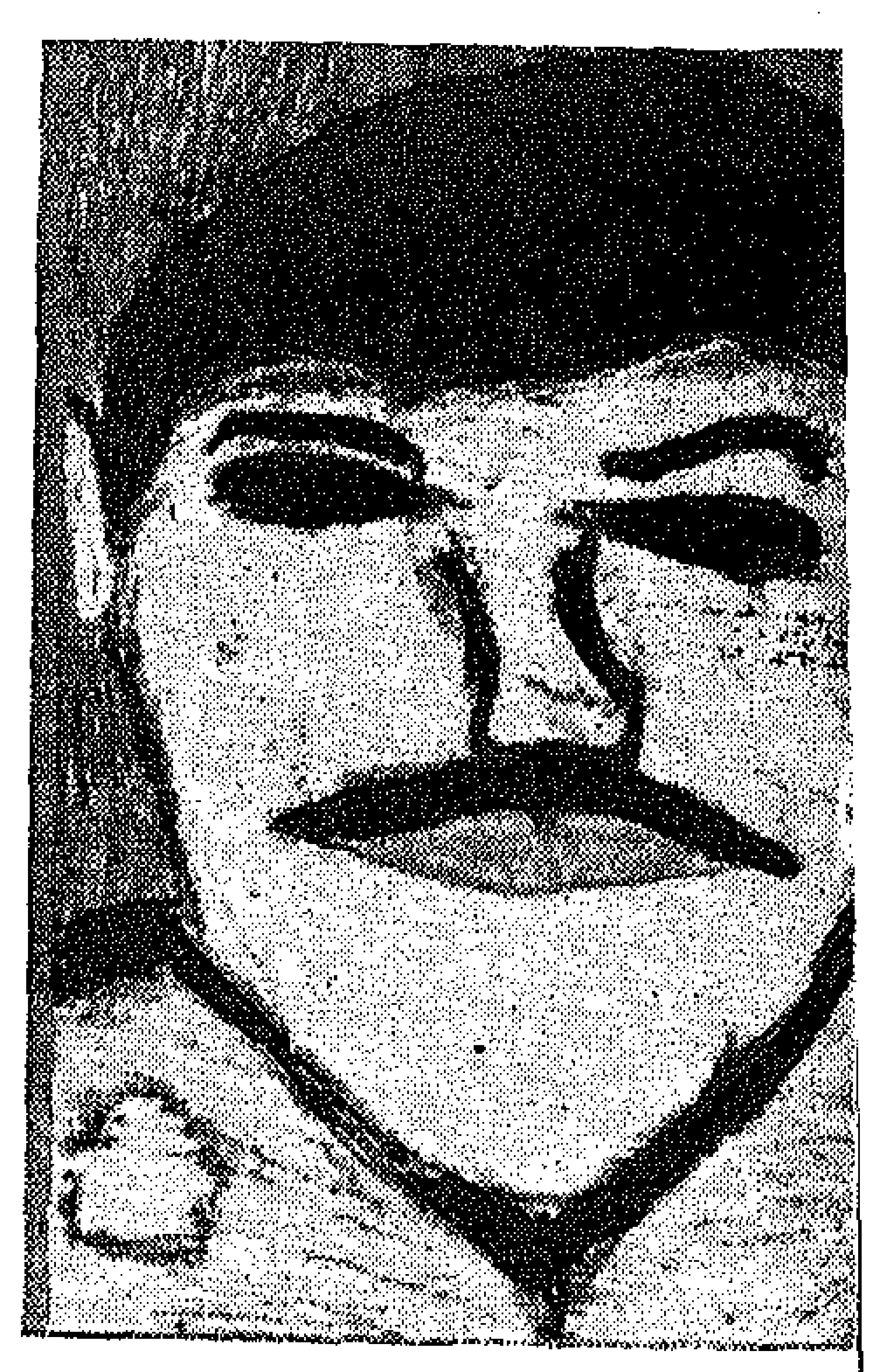
شكل (٦٧) مكرم كامل — ١١ سنة (رمسيس الإعدادية)— (المدرس سيد جمال الدين) حصار طروادة لون أسود ومدرجاته (١٩٥٦)



شكل (٦٨) حسين السيد أحمد — ١٤ سنة (رمسيس الإعدادية — (المدرس كمال المصرى) الأمومة — بخامات منوعة — ترتر ، خرز ، غاب إلخ (١٩٥٦)



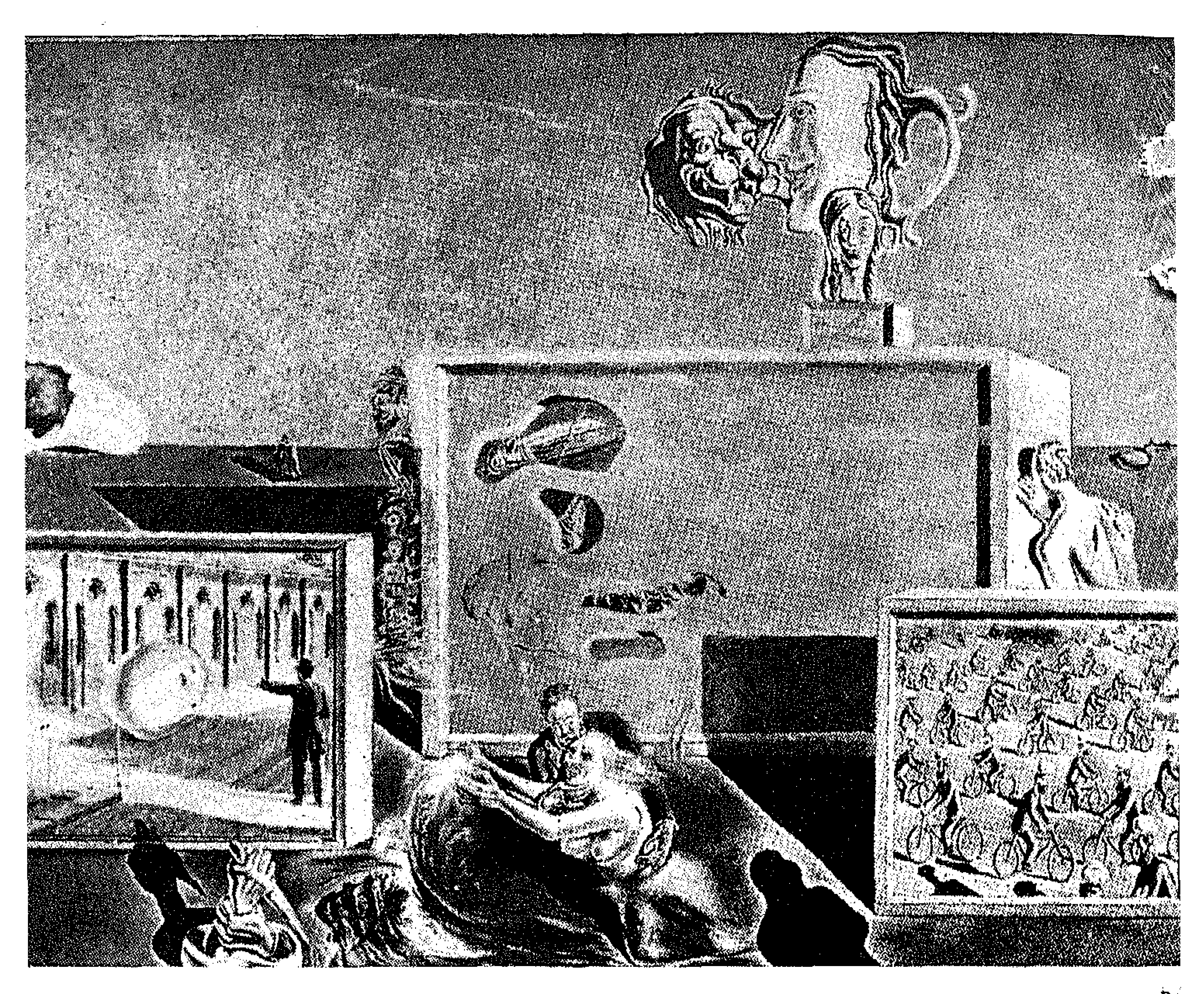
شكل (٦٩) محمود لبيب عبد المقصود — ١٢ سنة — رمسيس الإعداية (المدرس زكريا أيوب مسيحة) الموضوع : شخصيات بألوان الشمع (١٩٥٦)



شكل (٧٠) ١٢ سنة — رمسيس الإعدادية (المدرس زكريا أيوب) الموضوع : شخصيات بألوان الشمع (١٩٥٦)



شكل (٧١) سيد حليم جرجس — ١٢ سنة — رمسيس الإعدادية — (المدرس زكريا أيوب مسيحة) — الموضوع : شخصيات بألوان الشمع (١٩٥٦)



شكل (٧٢) سلفادور دالى – مسرات وضاءة . نزع فيها الفنان لتجربة مجموعة من التكوينات فى صورة واحدة .

